

Caibar Pereira Magalhães Júnior

**O conceito de exotopia em Bakhtin:
uma análise de *O filho eterno*, de
Cristovão Tezza**

**Curitiba
2010**

Caibar Pereira Magalhães Júnior

O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza

Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do título de
Mestre em Estudos Literários, pelo
Programa de Pós-Graduação em
Letras - Estudos Literários
(Literatura e Construção da Alteridade),
Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes da Universidade Federal do
Paraná.

Orientador:
Prof. Dr. Caetano Waldrigues
Galindo

**Curitiba – PR
2010**

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9.^a/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Magalhães Júnior, Caibar Pereira

O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza / Caibar Pereira Magalhães Júnior. – Curitiba, 2010.

248 f.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. O filho eterno – história e crítica. 2. Cristovão Tezza – crítica e interpretação. 3. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, 1895-1975. 4. Literatura brasileira – história e crítica. I. Título.

CDD B869.309



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando CAIBAR PEREIRA MAGALHÃES JÚNIOR para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, JOSÉ LUIZ FIORIN e LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O CONCEITO DE EXOTOPIA EM BAKHTIN: UMA ANÁLISE DE *O FILHO ETERNO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		<i>Aprovado</i>
JOSÉ LUIZ FIORIN		<i>Aprovado</i>
LUIS G. BUENO DE CAMARGO		<i>Aprovado</i>

Curitiba, 29 de junho de 2010

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quadringentésima septuagésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **CAIBAR PEREIRA MAGALHÃES JÚNIOR**. No dia vinte e nove de junho de dois mil e dez, às nove horas, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **CAETANO WALDRIGUES GALINDO**, Presidente, **JOSÉ LUIZ FIORIN** e **LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “O CONCEITO DE EXOTOPIA EM BAKHTIN: UMA ANÁLISE DE *O FILHO ETERNO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA” apresentada por **CAIBAR PEREIRA MAGALHÃES JÚNIOR**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **CAETANO WALDRIGUES GALINDO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de junho de dois mil e dez. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Dr. Caetano Waldrigues Galindo

Dr. José Luiz Fiorin

Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo

Caibar Pereira Magalhães Júnior

Agradecimentos

Se alguém quer uma boa prova de que o discurso é completamente povoado pelas vozes dos outros, está aqui um bom momento de se constatar isso: como agradecer a todos os que contribuíram para este trabalho senão por meio de um discurso cheio de omissões, mas pleno do reconhecimento de que muitos participaram direta ou indiretamente na construção deste texto?

Sempre achei este espaço parecido com aquele momento em que o sujeito pede uma música no rádio e começa a dizer: “Eu queria aproveitar para mandar um abraço para...” ou meu avô, quando eu transcrevia as cartas ditadas por ele e que começavam sempre com “Em primeiro lugar, quero mandar um abraço para...”. Pois é, eu queria aproveitar então para, em primeiro lugar, mandar um abraço e dedicar este trabalho para Adriane e Víctor, que tiveram muita paciência comigo durante todo este trajeto e que sempre me apoiaram em todos os momentos.

Queria agradecer a Carlos Alberto Faraco, que me inspirou a pensar o mundo humana e bakhtinianamente.

Queria agradecer ao Caetano, sem cujo apoio, orientação e atenção eu nem teria começado este trabalho.

Queria agradecer ao Cristovão, cuja obra me inspirou e me fez levantar diversas questões que há muito me incomodavam.

Queria agradecer a Milton Schwambach, um amigo que, com seu olhar de fotógrafo, afiou e desafiou o meu olhar para o mundo diversas vezes.

Queria agradecer a Roberto Candelori, que certamente tem aqui inscritas muitas linhas que a gente traduzia nas muitas cervejadas em que ele me ensinava (bem que tentou!) a filosofar.

Queria agradecer a Venícius Telles, sem cujo apoio moral e material seria difícil ter seguido em frente.

Queria agradecer ao Luís Bueno, pelas muitas dicas incomodantes que me deu na qualificação.

Queria agradecer as críticas e o apoio de Paulo Venturelli (se um dia você quiser ler um livro bom, não tenha dúvida: pergunte pra ele).

Queria agradecer ao Gilberto, pela grande dica e crítica sempre muito construtiva.

Queria agradecer ao Lauro, que me apresentou Camus e Sartre no fundão das aulas de Direito e que sempre me incentivou intelectualmente.

Queria agradecer as aulas maravilhosas da Marilene, do Borges, da Juril, da Ana Maria, do Mércer, do Padre Afonso e de tantos outros que tanto me encantaram.

Queria agradecer à Nena, uma professora de português a quem muito devo até hoje.

Queria agradecer ao Zeno, amigo de todas as horas, que muito me apoiou e a quem devo muitas dicas sobre a vida. Um abraço ao Pedro e Julião.

Queria agradecer à Vilma, pela sua grande amizade.

Queria agradecer à dona Regina e à Eloísa, mulheres fortes que sempre me apoiaram.

Quero agradecer, enfim, a todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para este trabalho.

Índice

Aventuras Introdutórias.....	11
I. Exotopia.....	16
Exotopia: contatos mediados de primeiro grau.....	16
Exotopia: os primeiros passos.....	22
O que a exotopia tem a ver com o Neokantismo?.....	32
Para uma Filosofia do Ato.....	34
Empatia: o ponto zero da exotopia.....	36
Pequeno interlúdio exotópico.....	36
De volta a Bakhtin.....	38
A empatia e o diálogo com Max Scheler.....	41
Exotopia e o conceito de verdade.....	45
Prosaística.....	48
Uma ética prosaica.....	51
O prosaísmo de Cristovão Tezza.....	53
Heteroglossia, forças centrífugas e centrípetas.....	54
Não finalizabilidade.....	56
Exotopia e Dialogismo.....	56
Exotopia e Tempo.....	59
Excedente de visão.....	61
Superendereçoamento: o terceiro.....	62
Espelhamento <i>versus</i> exotopia.....	64
Espelhamento e identidade <i>versus</i> exotopia.....	66
Distanciamento <i>versus</i> catarse <i>versus</i> exotopia.....	68
Metodologia: caminhos e descaminhos.....	76
Interlúdio <i>philosophicum</i>	78
Rizoma e exotopia.....	82
Breve espaço entre a dúvida e a exotopia.....	84
II. Fragmentos de um discurso exotópico.....	89
Trapo: o Édipo exotópico.....	89
Juliano Pavolini: os outros que me atravessam.....	96
Aventuras provisórias: longa jornada exotopia adentro.....	102
A Suavidade do Vento: Josilei e seus monstros exotópicos ou o olho que inventa o que vê.....	108
Fantasma da infância: o passado passado exotopicamente a limpo.....	119
Uma noite em Curitiba: a vingança exotópica de Édipo.....	125
Breve espaço entre a cor e a sombra: o breve espaço entre o espelho e a exotopia.....	134
O Fotógrafo: o jogo das interiluminações.....	141

III. O filho eterno: o filho ternamente exotópico.....	156
Deslocamento.....	158
A luta entre narrador e personagem.....	160
O sentimentalismo.....	164
A mulher, a psicanálise e a exotopia.....	165
O Sistema.....	166
A ironia e a síntese exotópica.....	166
Pequeno interlúdio cinematográfico.....	168
Tezza e Reggio.....	170
Ironia como elemento exotópico.....	172
O diálogo e as vozes sociais.....	173
Exotopia e antecipação.....	175
Exotopia e panoptismo.....	176
O tempo como elemento exotópico.....	176
Poesia.....	178
O papel do narrador.....	179
O filho como espelho exotópico.....	180
Viver <i>versus</i> ver-se.....	185
O estrangeiro e a exotopia.....	191
Dialogismo e verdade.....	193
Exotopia e epifania.....	199
Exotopia e álibi.....	201
Autoconsciência e exotopia.....	202
IV. Diálogos incontornáveis?.....	206
Nascer duas vezes.....	208
Uma questão pessoal.....	214
Juventude.....	222
Conclusão.....	230
Referências Bibliográficas.....	245

Resumo

Esta dissertação tenta explorar e mostrar o potencial heurístico do conceito bakhtiniano de exotopia em análises que se relacionem à literatura. Para isso, analisaremos a obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, mostrando como esse conceito pode entrar em funcionamento. Tentamos cumprir com esse objetivo tomando o cuidado de não isolar esse conceito a ponto de imaginá-lo completamente independente de todo o constructo bakhtiniano de que faz parte; por isso, ao falarmos em exotopia, colocamos também em movimento todos os outros elementos do pensamento de Bakhtin (como dialogismo, heteroglossia, vozes sociais, etc.), sobre os quais procuramos discutir. Para falar do conceito de exotopia em *O filho eterno*, fizemos também um balanço geral da obra de Cristovão Tezza, tentando descobrir a evolução dessa perspectiva em seus romances.

Abstract

This text tries to explore and to show the heuristic potential of the Bakhtinian concept of exotopy in analyses that involves literature. Thus, we will analyse the novel *O filho eterno*, by Cristovão Tezza, showing how this concept could work. We try to reach this objective being careful for don't isolate this concept and don't imagine it completely independent from all bakhtinian building. So, when we talk about exotopy, we are doing to work all the others elements of Bakhtinian thought (like dialogism, heteroglossy, social voices, etc.). For talking about the concept of exotopy, we did a general balance of the Cristovão Tezza's work, trying to discover the evolution of this perspective in his novels.

A leve pomba, ao sulcar livremente o ar, cuja resistência sente, poderia crer que no vácuo melhor ainda conseguiria desferir o seu voo. Foi precisamente assim que Platão abandonou o mundo dos sentidos, porque esse mundo opunha ao entendimento limites tão estreitos e, nas asas das ideias, abalançou-se no espaço vazio do entendimento puro. Não reparou que os seus esforços não logravam abrir caminho, porque não tinha um ponto de apoio, como que um suporte, em que se pudesse firmar e aplicar as suas forças para mover o entendimento. (KANT, 2001, p. 41/42)

Aventuras Introdutórias

É um lugar comum na filosofia dizer que os olhos atrapalham a visão e que normalmente nos iludem, pregando-nos algumas peças. Mas, no nosso caso, parece que a grande questão não está mais no que se vê e com que poder de resolução se vê, o olhar de um falcão ou de um poderoso Hubble telescópico, mas numa espécie de ver que tem a ver com a forma como se processa esse ver. Como não temos como nos desligarmos de nós mesmos e de todos os nossos conceitos e preconceitos, o nosso olhar se vê reduzido ao que vê em toda a dimensão e limitação que esse processo pode significar. Não se trata sequer de se apropriar de uma verdade sobre aquilo que aparentemente de forma tão evidente vimos e presenciamos, mas de saber que o que vimos e presenciamos é delimitado pelo espaço que ocupamos e pelo momento em que fomos testemunhas de um determinado fato.

Mas esta “cegueira” perspectival é apenas a ponta do *iceberg* que temos de enfrentar quando se trata de olhar para nós mesmos. O outro tem uma perspectiva sobre mim que lhe permite ver-me mais do que eu me vejo e a ver a mim como parte do mundo e por isso serve para me completar. Além disso, enquanto eu vivo o mundo como parte de minha existência, vivida passo a passo, o outro tem sobre mim uma noção de todo que eu não tenho. Ele produz sínteses sobre mim a que eu não tenho acesso por estar envolvido na minha própria vida.

Vejamos, por exemplo, um flagrante de exotopia: temos alguém que, todas as semanas, vai ao açougue e compra um quilo de alcatra. Educada e rapidamente atendido pelo açougueiro, esse alguém não consegue ver nada de diferente naquele gesto e no seu significado: sente-se, no máximo, como uma pessoa que vai ao açougue comprar um quilo de carne macia e sem sebo ou gordura para consumo de sua família. Um dia, porém, à sua frente, na fila, um senhor vestido humildemente pede meio quilo de carne moída de segunda, que custa um quarto do que ele pagou pela alcatra que vai pedir daqui a pouco. Ao ver o açougueiro pesando a carne moída de segunda em que se percebe claramente uma mistura de sebo e gordura, temos alguém que, num relance, parece perceber o que é, o seu valor social, no bairro em que mora.

Decididamente alguma coisa mudou e ele já não é mais o mesmo. Numa fila do açougue, ele repentinamente se vê, por exemplo, como alguém que pertence a uma classe social muito distinta daquele senhor à sua frente na fila, ou pelo menos como alguém que tem muito mais recursos que o outro. A questão é que o mesmo gesto de ir ao açougue, pedir e pagar pela carne já não conterà o mesmo valor de ontem.

A intensa vida dos açougues à parte, a verdade é que toda escolha pressupõe uma seleção (para ver como até os truísmos podem ter os seus cinco minutos de glória...) e, conseqüentemente, um silêncio sobre uma série de outros elementos. No caso dos livros de Tezza, minha opção foi trabalhar exclusivamente com a questão da exotopia e mostrar que ela pode ser uma chave muito rica para explorar a forma como Tezza constrói seus personagens e o resultado da interação entre eles, o que talvez poderia servir para o próprio Tezza (o que também já seria um outro trabalho, mais para as plagas freudianas e lacanianas). Mas, ao escolher essa temática, sentimo-nos às vezes como um naufrago cujo barco, numa tempestade, está se enchendo de água e ele tem de fazer rapidamente algumas escolhas e jogar fora muitos dos tesouros que gulosamente quis levar consigo: assim, todo o jogo intertextual riquíssimo, o jogo de citações, o diálogo com outras obras, o papel da mulher, a questão do tempo, o jogo de identidades, a duplicidade, a ambiguidade, o diálogo entre as vozes sociais, o papel da refração do discurso, a metanarrativa, a autorreferencialidade, a riquíssima questão edípica, a discussão metalinguística sobre o papel da arte e da literatura, enfim, tudo acabou tendo de sucumbir mar adentro para quem sabe um dia um retorno ou a dica para outros trabalhos mais interessantes e mais profundos que o nosso.

A verdade é que o resultado soará um pouco minimalista, um martelo batendo desesperadamente numa única tecla do piano, mas garanto que isso, além de denunciar e explicitar as nossas evidentes limitações, foi de certa forma bem intencional, quase um exercício de tentar falar sobre um determinado tema sem se afastar muito dele nos muitos possíveis parênteses que uma boa conversa ou análise costumam demandar.

No primeiro capítulo, pretendemos apresentar o conceito de exotopia, contextualizando um pouco o leitor a respeito das teorias de Bakhtin sobre o discurso. Assim, tentamos expor alguns conceitos-chave como o de vozes

sociais, dialogismo, refração, reflexão, forças centrípetas e centrífugas e outros conceitos que serão utilizados na análise dos romances propriamente dita e que estão relacionados diretamente com o conceito de exotopia.

Em seguida, partiremos para uma análise do livro *O filho eterno*, mostrando como o conceito de exotopia é um elemento fundante da obra, que a percorre do início ao fim. Antes, porém, procuramos mostrar como a utilização desse conceito não é nova na obra de Tezza. Assim, apresentaremos e comentaremos alguns vários outros momentos em que este conceito foi colocado em ação nos outros livros de Tezza, tendo como ponto inicial o livro *Trapo*. Apesar de a sequência ser cronológica, não pretendemos aqui nenhuma absolutização histórica da forma como esse conceito evolui na obra tezziana, porém apenas queremos mostrar que este não é um conceito novo em sua obra e que, como outras características, acompanham e se desenvolvem ao longo dos livros do autor. Além disso, é importante notar que as observações que faremos sobre esses livros não têm a menor intenção de esgotá-los ou mesmo de tentar uma interpretação globalizante deles, mas unicamente chamar a atenção para a forma como a ideia de exotopia foi empregada em todos eles, como uma verdadeira obsessão tezziana por esses personagens e narradores profundamente reflexivos.

Assim, *O filho eterno* seria um dos livros em que Tezza leva a utilização desse conceito às últimas consequências, num jogo especular em que narrador, personagem e autor se veem constantemente refletidos. Nesse sentido, procuraremos explorar as várias maneiras como essa ideia vem à tona no livro.

Finalizando nosso trabalho, tentaremos uma aproximação entre o livro *O filho eterno*, de Tezza, e os livros *Nascer duas vezes*, de Giuseppe Pontiggia, *Uma questão pessoal*, de Kenzaburo Oe, e *Juventude*, de J. Coetzee, tentando mostrar como Tezza dialogou com essas obras em seu livro. Como se sabe, a temática utilizada em *O filho eterno*, não é nova. O livro *Uma questão pessoal*, de 1964, de Kenzaburo Oe, um escritor japonês, já colocava em questão um tema muito semelhante ao de *O filho eterno*, o mesmo se dando com o livro de Giuseppe Pontiggia, *Nascer duas vezes*. Ambos também viveram uma situação muito semelhante à de Tezza, uma vez que também tiveram filhos que apresentaram problemas no nascimento. Tezza confessadamente ainda elenca

o livro *Juventude*, de Coetzee, como um de seus elementos inspiradores. Trataremos do possível diálogo entre essas obras mais ao final do trabalho, uma vez que, apesar das semelhanças entre alguns elementos dessas histórias, os questionamentos e a forma de tratamento da questão serão completamente típicos do olhar tezziano, só que agora levados às últimas consequências, num quadro em que a questão da exotopia exercerá um papel muito importante, como veremos.

A forma fragmentária e ensaística que assumimos em nossa análise tem a ver com o próprio mosaico criado a partir do olhar para a forma como o conceito de exotopia se estabelece no texto tezziano. Por exemplo, ao tratarmos da exotopia na luta entre narrador e personagem, ou em relação ao seu deslocamento e marginalização, ou como a ironia é empregada como forma de ver-se exotopicamente, ou ainda a forma como as sínteses exotópicas são empregadas ao longo do livro, todas essas são algumas das descrições e apresentações das formas como a exotopia se dá no livro.

Trata-se, portanto, de analisar o discurso a partir da relação eu-outro, em que a alteridade é constituidora do sujeito do início ao fim, como uma maldição. Curiosamente, apesar de todos os personagens tezzianos terem como característica um certo ensimesmamento solitário, todos eles são povoados de outras vozes com que dialogam. Em todo livro, o paradoxo da distância entre os sujeitos se preenche e se formula como uma relação espacial que é sobretudo mental. Ao falar de Curitiba, por exemplo, como o próprio Tezza já declarou em uma entrevista, é de uma Curitiba mental que está tratando. Portanto, cremos que buscar atrelar demais a biografia de Tezza como morador de Curitiba aos fatos e lugares a que ele se refere é, possivelmente, uma pequena armadilha que pretendemos evitar. Preferimos pensar Tezza como morador da cidade e, por isso, como alguém que se utilizará naturalmente de elementos que são próprios do seu conhecimento de mundo. Essa perspectiva de se pensar Curitiba de maneira mais universal, que é como pensamos a obra de Tezza, lembra uma entrevista de Orhan Pamuk a Marcos Flamínio Peres, da Folha de São Paulo, em 23/5/2010, em que, perguntado sobre o significado de ser um morador de Istambul, Pamuk responde:

Não olho para a cidade desse modo. Vou deixar clara minha posição: escrevo sobre Istambul não porque tenha um programa a apresentar sobre ela, mas porque vivi aqui toda a minha vida! Moro neste apartamento há 18 anos. Na verdade, minha motivação é escrever histórias sobre seres humanos.

É o próprio Tezza quem comenta, numa entrevista, sobre o uso da ideia da cidade em sua obra:

O que sinto é que a rápida e violenta urbanização brasileira das últimas décadas teve consequências profundas na nossa produção literária. A cidade é o “não-espço” por excelência, o apagamento programático da “região” ; grandes cidades são todas parecidas, e nelas parece que o homem perde seu apoio “atávico”, por assim dizer. Interessante lembrar que Machado de Assis foi o primeiro a fazer esse rompimento radical. Não há nem região, nem natureza na sua obra.¹

Esse é, portanto, o roteiro que tentaremos seguir para pensar a obra de Tezza: um percurso que tem um norte, mas não uma trilha muito determinada, uma vez que contará com muitas baldeações, conforme o tema nos exija alguns parênteses e divagações, próprias do delírio (no que isso poderia ter de mais etimológico) de quem trabalha (ou pretende trabalhar) com a literatura.

¹ Suplemento Cultural do jornal *A Tarde*, de Salvador-BA, de 31/01/2009

I. EXOTOPIA

Eu não quero reconhecer-me; quero conhecê-lo fora de mim. Isso é possível? Meu esforço supremo deve consistir nisso: não me ver em mim, mas ser visto por mim, com os meus próprios olhos, mas como se fosse um outro, aquele outro que todos veem e eu não vejo.

(PIRANDELLO, 2001, p. 36)

Exotopia: contatos mediados de primeiro grau

Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, comenta que, ao carregar a pedra montanha acima, envolvido e imerso em sua tarefa absurda, Sísifo é quase tão pedra quanto a própria pedra. É só após ver a pedra caindo montanha abaixo que toma consciência da inutilidade de todo o seu trabalho. Entretanto, agora é um outro Sísifo que observa o seu próprio percurso, um Sísifo munido de uma pequena dose de exotopia. Mas no que consiste esse movimento?

Quando entro em contato com alguém, tenho em relação a ele um excedente de visão. Posso, por exemplo, ver nele elementos que lhe são inacessíveis em condições normais; posso surpreendê-lo realizando gestos ou poses de que ele não tem absolutamente consciência. Naturalmente que o outro também tem, em relação a mim, a mesma capacidade.

Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski e Estética da Criação Verbal*, mostra que, quando o autor exerce essa capacidade sobre o seu personagem de forma absoluta, finalizando definitivamente a identidade de seu herói, temos um romance monológico, em que autor e personagem não se encontram num mesmo plano discursivo.

Entretanto, quando esse mesmo autor renuncia a esse excedente e se funde integralmente ao personagem, de forma completamente empática, também não haverá um diálogo verdadeiro, pois as duas vozes diferenciadas, autor e personagem, se fundiram em uma única voz.

Cada um de nós ocupa um lugar único num determinado momento da existência, o que, segundo Bakhtin, nos confere uma singularidade

intransferível. Dessa posição, somos insubstituíveis (não há álibis para a existência). Por isso, o que posso ver a respeito do outro do meu ponto de vista é meu excedente de visão em relação a ele.

Uma relação dialógica produtiva é aquela que cria exotopia, ou seja, quando, a partir do que percebo no que você vê em mim consigo ver-me de maneira diferenciada e não coincidente com a visão que eu tinha a meu próprio respeito antes, o que significará um acréscimo de visão e consciência.

Esse movimento demanda que eu tente me posicionar do ponto de vista do outro e tente ver o que o outro vê, movimento que se transforma numa mera cópia e fusão não criativa de visões se me deixo abandonar a esse olhar, fazendo-me duplicata ou refém dele. Nesses casos, teremos, no máximo, um olhar empático, em que coincido com outro e com o que o outro vê.

O processo exotópico se realiza justamente quando, munido desse olhar do outro, retorno a mim mesmo e efetivamente coloco em ação o excedente de visão que o outro me proporcionou, o que atualiza muito do que penso sobre o mundo. É quase como se eu agora fosse uma outra pessoa.

Tratar-se como um outro para poder ver-se melhor não é uma tarefa fácil. É quase como se, paterpânicos, quiséssemos nos livrar de nossa própria sombra, pois levamos junto com o que observamos de nós mesmos tudo o que pensamos sobre o mundo e sobre nós mesmos. Vejamos um exemplo curioso da busca por essa exotopia no belíssimo livro de Haruki Murakami, *Minha querida Sputnik*. Nele, a narradora pretende fazer um retrato de si, mas percebe que está sem exotopia, sem esse olhar de fora que lhe daria um acabamento diferente do que ela dá a si própria, condenada a ver-se sempre de acordo com os seus próprios valores e padrões. Apesar de ela saber que ninguém tem tantas informações sobre ela quanto ela mesmo, ainda assim ela sabe que esse seu olhar está viciado pela sua posição da qual não pode se extrair para ver-se. Além disso, sabemos que o olhar do observador modifica o observado, como na Física, em que o modo como observamos faz com que vejamos um fenômeno explicado ora como onda, ora como partícula.

Acho difícil falar sobre mim mesmo. Sempre tropeço no eterno paradoxo quem sou eu? Claro, ninguém conhece tantos dados sobre mim quanto eu. Mas quando falo de mim mesmo, todo tipo de outros valores -- valores, padrões, minhas próprias limitações como observador -- fazem, a mim, o narrador,

selecionar e eliminar coisas sobre mim, o narrado. (MURAKAMI, 2003, p. 63)

O curioso da exotopia é que não se trata simplesmente de um ver-se no outro enquanto alguém numa situação qualquer, como num espelho. Parece que, nesse caso, mesmo a conhecida situação brechtiana de distanciamento prescinde de algo, como se Sísifo carregasse sua pedra na escada rolante de um *shopping center* observando-se no espelho lateral.

Ver a sua vida encenada por outro diante de você não significa ainda a ideia de exotopia, mas é um bom começo. Nenhuma mudança ocorre se não houver alguma noção de diferença. É o excedente de visão que o outro vai me proporcionar que pode criar uma diferença de visão de muito do que posso pensar em mim, uma vez que só esse outro pode, do lugar em que habita, dizer-me a mim que estou condenado a não me ver.

Em *O homem duplicado*, por exemplo, José Saramago nos mostra o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, que se vê duplicado num ator secundário de um filme B. Olhar para o filme vendo alguém absolutamente tão parecido consigo mesmo causou nele uma verdadeira revolução, que não se trata de apenas ver-se como alguém diferente, mas da consciência decorrente dessa visão:

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacte interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante, (...) uma consciência também distinta de si mesmo (..) (SARAMAGO, 2002)

Ver-se no outro, como num espelho, pode ser apenas uma imagem que o outro me oferece, uma tradução do que ele tem a me dizer, mas também uma carapuça que não devo usar, ou mesmo que o outro quer me impingir ou sugerir. Ela só adiciona algo em mim na medida em que é um componente a mais, diferenciado do que eu posso ver, mas também sujeito às mil interpretações que farei disso, em função do que sinto, das minhas muitas limitações.

À medida que incorporo esta visão à minha consciência do mundo, perde-se novamente a distância e a exotopia, pois, nesse caso, então, haverá

sempre algo mais a ver-se. Há um algo mais além da exotopia ou um elemento que faz parte dela e que não percebemos. Bakhtin chamava isso de a “inconclusibilidade” humana, ou seja, a noção de acabamento que o outro pode me dar é sempre provisória e mutante, dependente sempre da possibilidade aberta que a vida representa.

Esse algo mais que você ganha como componente do seu olhar adiciona elementos ao que você olhará nas próximas vezes, mas observe-se que a simples ideia de repetição não resolve. Hume, já sabia disso: teríamos apenas uma crença incorporada como verdade por mero hábito. Hume, *em Investigações sobre o entendimento humano*, considerava que as relações de causa e efeito que observávamos no dia a dia eram apenas produto do hábito e não tinham qualquer base lógica. Para esse filósofo, não poderia haver uma ligação necessária entre o que existe e o que não existe. Isso faz com que uma determinada ação que “causa” outra seja apenas, na verdade, uma sucessão temporal cuja vinculação não é necessária, por mais que seja algo com que estejamos muito acostumados, como por exemplo o fato de a Terra realizar todos os dias um movimento de rotação em torno do seu próprio eixo. Nada, em termos lógicos, me garante que amanhã ocorrerá o mesmo, a não ser o hábito. Ou seja, pode muito bem que um determinado fato (associado a outro por hábito) ocorra sem que o outro o siga necessariamente. Não se seguirá à queda de um copo, por exemplo, o fato de ele se quebrar.

O outro, quando nos vê a nós, que o vemos olhando, faz apostas sobre o que somos e nos oferece o seu excedente de visão. Mas, ao sabermos sobre a maneira como as coisas estão se dando, podemos simplesmente rejeitar o olhar que o outro nos oferece, a ponto de encará-lo quase como um estigma. Mesmo assim, não é como se não tivéssemos visto nada. Algo se incorpora a nós, reagimos ativamente a isso, tecemos considerações a esse respeito, mudamos.

A noção de exotopia se contrapõe, por exemplo, a uma noção platônica por não ser uma noção acabada, como é o caso da verdade atingida pelo que saiu da caverna. Mas isso não se dá apenas em relação à possível precariedade das verdades a que chegou o antigo habitante da caverna, pois não basta apenas “ver” a verdade; trata-se de construí-la, interpretá-la, o destino de tudo o que ouve, vê, sente.

Mas os que estão na caverna também não acreditam no que o outro lhes conta. A verdade que ele traz passa por charlatanismo, loucura e assim por diante. A diferença entre o que ele viu e viveu está na sua experiência de vida, no que está alojado nele como um ganho a que qualquer um só chegará pela experiência, pelo contato com o outro. As palavras, nesse caso, não bastam para os outros que o ouvem, mas certamente adicionam algum componente de dúvida em relação à situação da caverna, que também nunca será a mesma para todos eles. O que o outro lhes trouxe não passa de um discurso. Por mais verdadeiro que possa parecer, será sempre um parecer, interpretado pelas “viseiras” de cada um.

Além disso, o sair da caverna significa ainda ver conforme seus próprios parâmetros, suas perspectivas, a que serão adicionadas outras

O mundo moderno, a prática econômica e a política burguesa pressupõem uma lógica individualista bem conhecida nossa. O mundo todo é reinterpretado a partir de um viés cuja referência é sempre o próprio indivíduo apenas. O problema é que

(...) quanto mais o mundo é assim subjetivado, mais esse sujeito cheio de privilégios dissolve progressivamente as condições objetivas de sua própria preeminência. Quanto mais largamente o sujeito estende seu domínio imperial sobre a realidade, mais ele relativiza seu território às suas próprias necessidades e desejos, diluindo a substância do mundo ao conteúdo de seus próprios sentidos. Mas, ao mesmo tempo, ele destrói qualquer critério objetivo pelo qual medir a significação ou mesmo a realidade de sua própria experiência. (EAGLETON, 2000, p. 55).

Em outras palavras, ele perdeu a exotopia. Isso lembra a relação senhor-escravo hegeliana, que também pode ser lida como luta pelo desejo de reconhecimento, que se manifesta sob a forma de conflito, através do qual se busca a obtenção do reconhecimento do outro. Este combate pode conduzir à morte de um ou de outro ou mesmo dos dois protagonistas. O vencedor obtém do vencido o reconhecimento que tanto busca, mas para que isso aconteça, o vencido não pode morrer, ele deve ser o escravo do vencedor:

O sujeito precisa assegurar-se de que é supremamente valioso; mas não pode fazê-lo se seu solipsismo anulou qualquer escala pela qual esse valor possa ser estimado. Sobre que este sujeito é privilegiado, se o mundo foi

continuamente reduzido a nada mais do que uma imagem especular dele mesmo? (EAGLETON, 2000, p. 55).

Para exemplificar isso, basta pensar no verdadeiro “percurso” atual que a classe mais abastada percorre em seu cotidiano. Cria-se um verdadeiro cordão de isolamento social, a tal ponto que, ao longo de todo o seu trajeto, apenas vê-se a si própria no espelho urbano, composto de tudo o que faz parte de sua própria vida: os *shoppings* espelharão suas roupas, seus sapatos, as rádios tocarão suas músicas, o teatro social refletirá todas as suas fantasias, seus trejeitos, o mundo ao seu redor se rearticulará para espelhá-la ou, o que ainda é mais bem-vindo, torná-la ainda mais bela e suscetível ao seu próprio desejo especular. E por ver-se assim tão igual, não só admira-se orgiasticamente, embevecida pelo que vê, como ainda projeta as próximas cenas sociais, retroalimentando o seu desejo estético e a passarela do seu desejo de consumir-se eternamente a si própria.

E é um percurso cotidiano desenhado em seus mínimos detalhes: acordar cercado de todos os elementos que compõem os signos da classe a que pertence, das crenças que alimenta; ir ao banheiro e escovar-se com a pasta que viu o seu melhor ator usar; tomar banho com o xampu e o sabonete que a última *top model* sugeriu; colocar as roupas e calçados etiquetados com o espelho que mais o fascinou, mastigar a marca de cereal do momento, aquele da propaganda do sujeito-que-acorda-cercado-de-todos-os-elementos-que-compõem-os-signos-da-classe-a-que-pertence-etc.

As pessoas com quem fala, os lugares a que se dirige, os espaços (seguros) que compartilha, tudo lhe apresenta ainda apenas o mesmo reflexo especular de sua classe.

Mas como ignorar os constantes fragmentos dissonantes da realidade que tanto distorcem a pintura social e insistem em atrapalhar o seu passeio pela fantasia do mundo a que já estava tão acostumado? Isolá-los por meio de um discurso populista de verniz social? Retocá-los para melhor compor a arquitetura linear com que sempre conviveu? Transformá-los magicamente em elementos que compõem o quadro social, de tal forma que adquiram a sua mesma conformação e, portanto, criando mais espelhos, mas, nesse caso, sem nenhuma exotopia?

Ou então é o sujeito, trancado em seu escritório, em seu quarto, em sua casa, diante das telas da tevê ou do computador, crendo-se plugado ao mundo, atualizado, em contato com a realidade mundial. Sabe do clima, da queda do dólar, da Guerra do Iraque, da moda, da gafe do ministro, da polêmica dos transgênicos, do resultado do jogo, sabe, enfim, da última notícia. É um sujeito bem informado. Sabe que pela tela à sua frente passa a realidade. É ali que está a verdade que imagina conhecer do mundo. E no entanto é uma tela em que dançam as sombras de sua caverna pessoal.

Os espaços dos *shopping centers*, os aeroportos, as lanchonetes, os supermercados, as videolocadoras, as mil e uma lojas de conveniência, as farmácias (também transformadas em lojas de conveniência ou supermercados), enfim, o espaço se homogeneiza:

Alcançados de avião, sem o mínimo esforço de aproximação, todos os lugares ficam semelhantes. Simples metas separadas entre si apenas por algumas horas de voo. As fronteiras, assinaladas na realidade pela natureza e pela história e enraizadas na consciência dos povos que vivem nelas, perdem valor, viram inexistentes para quem chega e para quem parte nas bolhas de ar condicionado dos aeroportos, onde a fronteira se torna um policial diante da tela de um computador, onde o impacto com o novo é aquele com a esteira que distribui as bagagens, onde a comoção de um adeus é destruída pela avidez consumista da passagem obrigatória pelo free duty shop, o mesmo em qualquer lugar. (TERZANI, 2005, p.15).

Exotopia: os primeiros passos

O conceito de exotopia é bem explicitado em Bakhtin no livro *Estética da Criação Verbal* quando este analisa a relação autor-herói na atividade estética. O autor é mostrado como alguém que sempre sabe mais que o herói, que o engloba e o acaba, possuindo, em relação a este, um excedente de visão em relação à consciência e ao acontecimento da existência do herói. Assim,

(...) o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor. (BAKHTIN, 1992, p. 34)

Interessa-nos muito a noção de movimento contida no conceito de exotopia:

O primeiro momento da minha atividade estética consiste em identificar-me com o outro: devo experimentar – ver e conhecer – o que ele está experimentando, devo colocar-me em seu lugar, coincidir com ele (...) Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive. (BAKHTIN, 1992, p. 45).

Esse mesmo movimento Bakhtin estende para a relação diária de todas as pessoas em relação ao mundo e às pessoas com quem convivemos. Estamos constantemente atentos ao que o outro pensa sobre nós, ao menor movimento dos olhos, aos sorrisos contidos, aos esgares, às sobrancelhas levantadas, aos suspiros, aos muxoxos, às hesitações, ao tom da voz que nos responde. Tentamos adivinhar no outro suas mais sutis impressões, o que ele pensa sobre nós, o que ele pensa que pensamos sobre ele e assim por diante. E quanto mais nos aproximamos desse nosso interlocutor, mais sua voz nos frequenta em nossas antecipações, em nossas apostas hermenêuticas, em nossas respostas embebidas desse outro.

Portanto, para Bakhtin,

(...) o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro. (BAKHTIN, 1992, p. 36)

Em outras palavras, não nos aproximamos de nada impunemente. Não se olha com “olhos livres” para o mundo. Nosso olhar em direção a um objeto qualquer não é um olhar neutro e desinteressado. Por melhor que nossa palavra represente, ela nunca conseguirá forjar uma verdadeira indiferença em relação ao objeto de que trata. Como diz Bakhtin, uma palavra não designa simplesmente um objeto, seja qual for, mas também expressa uma atitude entoacional valorativa em relação a esse objeto e não temos como escapar disso:

(...) a palavra viva, a palavra completa, não conhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele -- não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. (BAKHTIN, 1993, p. 50)

Sempre que falamos, não o fazemos como se estas fossem as primeiras palavras num mundo em que jamais nada fora antes pronunciado, mas, pelo contrário, já encontramos no mundo um tom presente, um mundo pré-avaliado. Nosso contato com ele não significa, portanto, um desbravamento subjetivo sem traumas, um superpoder de algum supersujeito que tudo pode dizer desde que assim o deseje, independente de outros, ou, ainda pior, o contrário: uma máquina positivista qualquer que funcionaria por si só e de cujas engrenagens faríamos passivamente parte. Nossa fala é sempre uma resposta ao já existente, a qual, é bom lembrar, porque em contato com outras forças discursivas, não pode ser predita infalivelmente. Há sempre um atrito, mesmo que, em última instância, uma ou outra resposta seja a que esperávamos. Numa imagem bastante emblemática, Bakhtin cria uma metáfora muito interessante de um Adão mítico para explicar essa pretensão do início primordial, a fonte de todas as falas:

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é um Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. (BAKHTIN, 1992, p 319)

Mas o movimento exotópico pressupõe um “retorno” a nós mesmos, não pela simples informação que obtivemos nesse “deslocamento”, mas pela noção de acabamento que ganhamos a respeito do outro e, numa versão especular, de nós mesmos. Do contrário, nos restaria um Narciso catártico que se manteria, no mesmo, nos limites do conhecido, do familiar, do ordenado, sem o perigo da margem, do estrangeiro, do desconhecido. Por isso, Bakhtin propõe-nos que,

(...) após nos termos identificado com o outro, devemos voltar a nós mesmos, recuperar nosso próprio lugar fora daquele que sofre, sendo somente então que o material recolhido com a identificação poderá ser pensado nos planos ético, cognitivo ou estético. Se não houver essa volta a si mesmo, fica-se diante de um fenômeno patológico que consiste em viver a dor alheia

como a própria dor, de um fenômeno de contaminação pela dor alheia, e nada mais. (BAKHTIN, 1992, p 46)

É esse “excedente de visão” que nos garante a exotopia necessária para poder ir ao encontro do outro e, de um lugar único no mundo e na história, dizer algo sobre ele, participando da sua existência, sabendo-o e a nós mesmos como seres inacabados e responsivos. Bakhtin amplia essa noção em *Os estudos literários hoje*, expandindo-a para um diálogo entre culturas, numa abordagem antropológica bastante esclarecedora, criticando uma tendência que já foi muito comum nos estudos etnográficos em geral, que é a ideia

(...) segundo a qual, para melhor compreender uma cultura alheia, cumpriria transplantar-se nela e, esquecendo a sua própria cultura, ver o mundo pelos olhos da cultura alheia. É uma ideia que, como disse, é limitada. Que devemos nos implantar numa cultura alheia, contemplar o mundo por seus olhos, concordo! É uma fase indispensável no processo de compreensão de uma cultura. Mas se a compreensão se reduzisse apenas a esta fase, nada mais ofereceria senão uma duplicação de dada cultura, e não comportaria nada novo ou enriquecedor. (BAKHTIN, 1992, p. 367/368)

Para nos livrarmos do Mesmo, não podemos abandonar nosso posto tão privilegiado, ou seja, nossa exotopia em relação ao outro que pretendemos compreender. É única a posição que só nós ocupamos no tempo e no espaço e a partir da qual poderemos exercer uma atitude de “compreensão ativa” em relação ao outro. Nosso olhar estrangeiro para essa outra cultura não é apenas revelador do que descobriremos no outro que ele sozinho não teria condição de ver, uma vez que seus espelhos são tão “viciados” quanto os nossos, mas também descobrimos muito de nós mesmos ao estabelecermos, dessa forma, um diálogo efetivo, repleto das fricções e dos movimentos próprios de uma relação viva, plena de perguntas devassadoras, constrangimentos mútuos de quem se permite e se arrisca ao contato e, portanto, se revela a um outro que, também provido de seu olhar exotópico, nos revelará fotografias que só do lugar que ele ocupa privilegiadamente em relação a nós seriam possíveis.

O resultado não são verdades eternas, nem completas, nem incontestáveis: ao mesmo tempo que únicas e caleidoscópicas — porque processadas de uma posição ímpar, marcadas por uma eventicidade e, portanto, geradoras de verdades suscetíveis a novas fotografias, a novas

projeções exotópicas, nos completam e nos constituem, provisória e continuamente, porque em contato com o outro. Ricoeur, em *O si-mesmo como um outro*, comenta que “todo o avanço na direção da ipseidade do locutor ou do agente tem como contrapartida um avanço comparável na alteridade do parceiro.” (RICOEUR, 1991, p. 59). Em Bakhtin, essa ipseidade seria a condição e o efeito de um olhar exotópico:

A cultura alheia só se revela em sua completude em sua profundidade aos olhos de outra cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. (BAKHTIN, 1992, p.367/368)

No dizer de Merleau-Ponty, não somos nunca “luz para nós mesmos” e, por isso, só escaparíamos da prisão do solipsismo, através de uma apreensão de nós mesmos no “espelho” do outro, uma posição estratégica que nos permite avaliar nossa própria existência e criar uma autoimagem coerente. Mas essa experiência do mundo não ocorreria apenas como um processo interior, de mim para mim mesmo.

Assim, o mundo se apresenta para nós inconcluso. Precisaremos sempre do outro para preencher o que, do nosso lugar, não conseguimos ver. A “onisciência” é uma pretensão, uma ficção, pois mesmo contando com muitas visões e enquadramentos de um mesmo problema, como nós e os outros estamos sempre nos transformando, não há a menor segurança de que estejamos vendo o todo, a não ser que o consideremos como algo muito precário e contingencial.

Em *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin chama a atenção para aqueles que, não percebendo esse caráter responsivo e social que ele imprimiu à sua noção de exotopia, acabam por dividir o “ir-até-o-outro” e o “retornar-a-si” como dois momentos estanques, o que daria à sua tese um tom extremamente idealista também. Para Bakhtin, “identificar-se” e “objetivar” são dois momentos

que se interpenetram e que não podem ser interpretados isoladamente, pois, se assim o fosse, perderíamos nossa posição única na “eventicidade do Ser”, levando-nos a um estado de pura catarse e perda de nossa individualidade, de nossa unicidade. Vale a pena observar o quanto de movimento ele desenvolve nessa noção:

Eu me identifico ativamente com uma individualidade e, conseqüentemente, eu não me perco completamente, nem perco meu lugar único do lado de fora dela, sequer por um momento. Não é o objeto que toma posseção de mim como alguém passivo. Sou eu que me identifico com o objeto: criar empatia é um ato meu e apenas isso constitui sua produtividade e novidade. A empatia realiza alguma coisa que não existia nem no objeto de empatia, nem em mim mesmo antes do ato de identificação, e através dessa alguma coisa realizada, o Ser-evento é enriquecido (...) (BAKHTIN, 1993, p. 33)

Uma boa tradução dessa perspectiva para uma possível abordagem do processo interpretativo é a de Morson/Emerson em *Rethinking Bakhtin*, em que os autores adaptam o modelo bakhtiniano para refletir sobre a compreensão responsiva encontrada no processo de leitura. Ler um texto, portanto, não é simplesmente um ato de “compreensão passiva”, como o conhecemos nas famosas “compreensões de texto” de alguns livros didáticos, em que o aluno, como diria Barthes, é simplesmente convocado a dar o seu *referendum*, engessado pelo supremo “sim” que já pré-existia na sua atitude intransitiva diante da leitura, num ritual de apagamento de quem lê, transformado em alguém a quem resta apenas “a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto” (BARTHES, 1992, p. 38)

Se retomarmos o que dissemos sobre o movimento da criação da exotopia, veremos que, no caso que acabamos de citar, de uma tendência dos estudos culturais, faltou exatamente a ideia do movimento existente entre o “ir-até-o-outro” e o “retornar-a-si”. Ao cristalizar esse processo, de qualquer que seja o ponto ou em qualquer que seja a direção ou sentido, estaremos imobilizando o modelo e criando todas as condições para a impossibilidade da troca, daí a repetição especular *ad infinitum*. Um bom exemplo dessa prática é apontada também por Geertz, ao criticar uma postura monocultural muito comum quando se trata de estudos relacionados à Antropologia e adjacências,

que adiciona uma pequena diferença em relação ao que já comentamos sobre isso até agora:

Ver-nos como os outros nos veem pode ser bastante esclarecedor. Acreditar que outros possuem a mesma natureza que possuímos é o mínimo que se espera de uma pessoa decente. A largueza de espírito, no entanto, sem a qual a objetividade é nada mais que autocongratulação, e a tolerância apenas hipocrisia, surge através de uma conquista muito mais difícil: a de ver-nos, entre outros, como apenas mais um exemplo da forma como a vida humana adotou em um determinado lugar, um caso entre casos, um mundo entre mundos. (GEERTZ, 1997, p.30)

Ou seja, como diria Bakhtin, comentando o truísmo cristão, não se trata de “amar ao próximo como a si mesmo”, mas amar ao próximo como um próximo, até mesmo pela impossibilidade técnica da primeira situação, pelo que comporta de traduzibilidade apenas relativa e parcial de sensações e situações.

Assim, essa metáfora especular, essa ideia de olhar para o outro “para ver-se”, tal qual os outros me veem, também não fará o menor sentido se se perder a noção de movimento, que só a compreensão responsiva imprime a esse processo. Não se olha para o “espelho” para ver o Mesmo, em busca de alguma ressonância do tipo “Espelho, espelho meu” passivo e idêntico ao ventriloquismo que lhe atribuo, mas para a expectativa do Outro, para que me surpreenda com um gesto novo, da possibilidade de um elogio ao risco mesmo de uma negação; da necessidade de uma resposta ambígua ao perigo de uma nova pergunta constrangedora, como ações que só a matéria viva responsiva é capaz de produzir, como gestos interativos entre dois seres participantes. Emerson alerta-nos para como Bakhtin deslinda essa armadilha especular:

He dwells on the fraudulence of such acts as my looking in the mirror to “see how others see me” — because, he insists, that image is always false: I never look like that to anyone else, since a mirror image is a single image pretending to be two. (EMERSON, 1996)

Em Merleau-Ponty, encontramos um princípio interessante, que é o de coextensão, que pode ser útil para se pensar a exotopia. Segundo o autor de *Prosa do Mundo*, sou coextensivo a tudo que sinto, vejo, ouço, compreendo. Tudo que apreendo, por participar do que eu também sou na medida em que o

apreendo e no momento em que faço isso, passa antes por mim, portanto como o “eu penso poderia emigrar para fora de mim, sendo eu?”. Merleau-Ponty também concorda que não se trata de uma simples troca de lugares, o que significaria uma perda da exotopia, já que não haveria um eu, mas apenas um eu travestido de outro. O problema da exotopia em Merleau-Ponty está em decifrar este “eu que é outro”, já que em tudo que vemos depositamos nossa linguagem, nosso olhar antes do olhar, nossa perspectiva que a tudo macula com o nosso jeito de ver as coisas. Como extrair-se de si?

A solução de Merleau-Ponty lembra Bakhtin: *“A língua comum que falamos é algo como a corporeidade anônima que partilho com os outros organismos”* (MERLEAU-PONTY, 1995, p.174). Ou seja, o eu que parte para o contato com o outro é diferente do eu que está em contato com o outro. A síntese provocada por esse compartilhamento é um ser diferente para mim e para o outro. O mesmo se daria em relação à linguagem, pois, segundo Merleau-Ponty, há uma diferença básica entre o compartilhamento de uma mesma língua – numa espécie de estado latente dessa língua para mim e para o outro – e o efetivo encontro entre um eu e um outro, que se realizaria, por exemplo, através da fala. É uma diferença que Merleau-Ponty aponta como se fosse entre o ser e o fazer, ambas enquanto ideias de comunidade. Há uma boa dose de eco de *langue* e *parole* aqui, semelhança, porém, logo matizada quando se trata de se pensar a ordem em que uma dá origem à outra: nossas palavras e nossos gestos em contato é que vão construindo a cultura.

É durante o diálogo que eu e o outro alcançamos significações que transcendem as que possuíamos antes. O movimento de estranhamento para a exotopia é semelhante aos que até agora analisamos, isto é, não existirá exotopia se eu não me surpreender com algo. De nada adiantará uma mera colagem à roupagem do outro. O outro precisa apresentar-se como algo diferente, sem ser incognoscível; semelhante, sem ser um clone:

(...) se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro. (BAKHTIN, 1992, p. 89)

Quando me preparo para falar, todos os meus sentidos estão atentos ao que o outro poderia me dizer sobre o que vou lhe dizer. Tento constantemente antecipar-me ao que ele tem a dizer. Na medida em que ele me diz o que diz, posso tomar consciência também da inconclusibilidade do que ele se propõe a me dizer sobre mim. Sei que, apesar de ele ter a dizer algo novo a meu respeito, ele não tem acesso à minha mente, e na verdade só consegue, como eu a respeito dele, fazer algumas apostas sobre o que sou a partir dos signos disponíveis para nós.

A consciência do sujeito é uma espécie de anticorpo natural contra a fixação de uma imagem a respeito dele num enquadramento qualquer. Um exemplo emblemático desse modelo nos é oferecido por Bakhtin quando comenta sobre o personagem de *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski:

O herói do subsolo dá ouvido a cada palavra dos outros sobre si mesmo, olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações da sua imagem nessas consciências; conhece até sua definição objetiva, neutra tanto em relação à consciência alheia quanto à sua própria consciência, leva em conta o ponto de vista de um “terceiro” (BAKHTIN, 1997, p. 52).

Mas, por estar consciente dessas definições, consegue antecipar-se a elas, não se adequando ao modelo que lhe impõem essas vozes. A última palavra nunca cabe aos outros; é sempre ele quem vai finalizar-se, ainda que precariamente, a partir do que ele conhece sobre si mesmo e do que os outros conhecem sobre ele: “A sua autoconsciência vive de sua inconclusibilidade, de seu caráter não-fechado e de sua insolubilidade.” (BAKHTIN, 1997, p. 52)

Nós já vimos que, para Bakhtin, não há álbi para a existência, o “homem nunca coincide consigo mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 59), ou seja, do lugar onde estamos, só nós somos capazes de ver o que vemos, mas, pelo mesmo motivo, somos também limitados por esse olhar. Além disso, o sujeito do momento A difere, em maior ou menor grau, do sujeito do momento B. Sua consciência é impenetrável à consciência do outro. O movimento de ir até ele e retornar, acrescido de sua visão, se fará no tempo, mas só se fará no diálogo com ele. As apostas que faço, só faço baseado no que ele me oferece. Não há mágica aqui, mas também não há um cálculo definido. Há um ir e vir constante até a morada do outro para, nela habitando por um tempo, ir aprendendo do

que ele tem a me ensinar sobre ele, sobre mim, sobre os outros e sobre o mundo. É isso que faz a diferença da sua palavra em relação ao meu mundo e que será o meu alimento exotópico.

Temos insistido na ideia de movimento exatamente porque, do contrário, ao estabilizar o que sei sobre o outro, já não o ouço, já não o vejo, apenas repito para mim mesmo as suas palavras e sua imagem estabilizada e, portanto, apenas reflito o passado que habitava em mim na forma do seu excedente de visão, que só ocorrerá se, ao entrar em contato com ele, efetivamente existir alguma diferença entre nós. A identidade que nos une é necessária para que possamos nos compreender, mas não pode ser o ponto de chegada do que temos a dizer um ao outro; do contrário, houve muita coisa aí, menos exotopia. Nossa relação, por exemplo, pode não ter sido capaz de nos proporcionar um aumento no que teríamos a dizer um ao outro.

Provavelmente o caso mais significativo da obra de Bakhtin para o nosso interesse sobre a exotopia é o de ter explorado a noção de riso, o riso carnavalesco. É aqui que ocorre a noção do impacto da exotopia sobre nós. É na cerimônia do coroamento e destronamento que o povo satiriza o rei, inverte a posição, toma-lhe a posição, assiste rindo ao seu crepúsculo. É o momento em que o povo se permite dizer o que pensa sobre o rei e, ao dizê-lo, ao destroná-lo, tomar o seu lugar, rir desse poder e, ao fazê-lo, perceber o ridículo que o habitava. É como se essa simples troca de lugares permitisse ao rei observar-se em seu lugar, ver toda a ritualística que o constituía ridicularizada, perceber o ridículo daqueles gestos de poder, ver suas vestes reais despidas pelo riso do outro, que o desnuda não só para o povo, mas para si mesmo. Notar esse desnudamento no olhar do outro; é ali que suas roupas foram sequestradas. Seu erro é o de querer buscá-las novamente. Não lhe servem mais, estão caindo ou estão muito apertadas. Emagreceu e cresceu nesse movimento. Sabe-se outro, mas não o outro, o que só acontecerá se souber não retornar a si mesmo, de onde nunca saiu, mas forjar-se outro com o rico material que lhe sobrou, profundamente transformado.

Na verdade, é preciso extrair daí um fundo positivo, que é o que Bakhtin faz, retirando desse processo uma espécie de “segundo plano positivo”:

Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (...); era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações (BAKHTIN, 1997, p.125)

Se esse é o exemplo mais acabado do absurdo da noção exotópica, do que ela poderia conter de mais caricato e social, apesar de não ser caricato o produto de seu movimento, peguemos um exemplo pinçado pelo próprio Bakhtin, que leva essa noção da possibilidade de se extrair de si mesmo às últimas consequências, ao citar um texto de Dostoiévski, um prefácio a *Krótkaya*, em que Dostoiévski comenta sobre o momento em que um personagem, apesar de estar sozinho, reflete sobre o absurdo de sua situação, mas o faz de uma forma muito rápida, como se o resultado fosse as anotações de uma estenógrafa. Rer o que escreveu não seria um jeito de descobrir algumas verdades que, antes de dizê-las, sequer imaginava possuir dentro de si, ao correlacioná-las, cruzar os seus próprios dados, deter-se sobre as palavras que empregou, ouvir-se agora sabendo-se um outro que está ali escrito e inscrito naquelas páginas? Não estaríamos diante do mesmo problema do extrair-se do chão com as próprias mãos do Barão de Münchhausen?

O que a exotopia tem a ver com o Neokantismo?

Mas talvez seja preciso um certo começo nessa história, mesmo que a palavra esteja sempre num processo dialógico, e a palavra de Bakhtin não seja uma exceção, compondo com o universo do pensamento filosófico e estético de seu tempo perguntas e respostas a esse mundo.

A filosofia do início do século XX na Rússia foi muito influenciada pelo Neokantismo. Bakhtin e seus colegas estavam muito interessados em como Kant relacionava uma teoria do conhecimento com uma teoria da ética. Kant, em *Crítica da Razão Pura*, mostrava que o conhecimento humano não poderia ir além do conhecimento dos seus fenômenos da experiência sensorial, o que tornava as questões sobre objetos transcendentais algo impossível de responder.

Kant, em seu *Crítica da Razão Prática*, vai nos mostrar que o pensamento não é senão uma síntese das suas fontes de conhecimento, ou seja, a sensibilidade (o reino da sensação física) e o entendimento (o reino dos conceitos da mente). Portanto, ao julgarmos, empregamos esses dois tipos de conhecimento.

Para Kant, o mundo não era dado, mas concebido como resultado de nossa relação com os seus objetos e a aplicação das nossas categorias de pensamento, nossa visão de mundo, não sendo, portanto, algo pré-fabricado, algo sempre por terminar, uma vez que sua concepção dependia dos limites do nosso conhecimento sobre esse objeto, sendo sempre apenas aproximações do que ele é. Essa incompletude, porém, não é um aspecto negativo do entendimento: “on the contrary, it is in the constant process of conceptualization and understanding that humans renew themselves and the world.” (BERNARD-DONALS, 1994, p. 20)

Assim, o conhecimento sobre algo é sempre um vir a ser, que modifica tanto o sujeito que conhece quanto a própria noção do objeto. O primeiro porque quanto mais sei sobre algo, ao retornar a ele é outra coisa que vejo (alguém até poderia emendar que, no segundo caso, quase sempre como uma farsa...).

Mas a visão desse mesmo objeto também se modifica conforme o sujeito cognoscente, uma vez que essa concepção depende muito do lugar que ocupo em relação ao objeto e, ainda que muito sutilmente às vezes, muito radicalmente em outros casos, o que vejo só o é daquela forma para mim, do lugar que ocupo em relação a ele. Isso implica a ideia de que o mesmo objeto pode ser visto de várias maneiras diferentes. Isso significa que ele é um e muitos ao mesmo tempo. Mas se algo só o é para alguém é porque nunca será apenas “ele mesmo”, mas sempre “para alguém”, o que não pode ser confundido com o solipsismo:

(...) if all human understanding is an interaction between objects of knowledge exterior to the mind (which nevertheless are not the things-in-themselves and as a result are cognized ‘approximations’) and the organizing principles or concepts of the mind, then there is a danger that the neo-Kantian ‘phenomenology of mind’ would dissolve into an abstract philosophy without any relation to the real world. (BERNARD-DONALS, 1994, p. 20)

Para uma Filosofia do Ato

Segundo Faraco e Tezza, na introdução a *Para uma filosofia do ato*, este texto é uma tentativa de destranscendentalizar Kant, e mais particularmente pensar além da formulação kantiana do imperativo ético.

Como se sabe, a noção kantiana de imperativo categórico previa que a ética seria fundada a partir da ideia de que todos os julgamentos que fizéssemos teriam consequências não somente para o indivíduo particularmente, mas poderiam ser estendidas a todas as outras pessoas, o que Kant batizou como o imperativo categórico e Bakhtin, como “a universalidade do dever”.

O problema dessa formulação kantiana, segundo Bakhtin, é exatamente a forma como se concebe essa sua “universalidade”, o que acabaria por pressupor um universo extremamente homogêneo e sistêmico, contrariando a noção fundamental de Bakhtin, que é a da eventicidade e unicidade do ser, ou seja, cada ser é único e participa de forma singular e única de uma situação irrepetível e evêntica.

Nas palavras de Faraco/Tezza, Bakhtin “quer compreender como a diferença entre o que é agora e o que é depois-de-agora poderia ser vinculada com a relação que eu formo entre eles em toda a singularidade do meu lugar único na existência.” (BAKHTIN, 1993, p. 6)

A noção de tempo, aqui, parece uma baliza inquestionável. Apesar de todas as semelhanças entre um antes e um agora, o tempo é irremediavelmente diferente e irreversível, por mais que possamos resumir os elementos de que nos compomos a elementos absolutamente iguais, por mais que “na natureza, nada se perde etc.”.

Nota-se claramente que este texto é uma espécie de introdução a um projeto filosófico mais amplo, que se dará, de forma mais clara, em *O Autor e o Herói na Atividade Estética*, mas também encontrará sua coerência estampada em quase todas as obras posteriores de Bakhtin.

Bakhtin começa por diferenciar o mundo da cultura e o mundo da vida. Este seria o mundo em que “nos criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos nossas vidas e morremos”, o que implica dizer, ainda conforme o mestre russo, que um ato de nossa atividade implica um olhar para “a unidade

objetiva de um domínio da cultura” e outro para “a unicidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada”, ou seja, para Bakhtin, não há “um contexto unitário e único da cognição e da vida, da cultura e da vida”.

Para se ter uma ideia da aplicabilidade dessa diferença para se pensar uma filosofia do ato, analisemos o trecho a seguir:

Não existem normas morais que sejam determinadas e válidas em si como normas morais, mas existe um sujeito moral com uma determinada estrutura (não uma estrutura psicológica ou física, é claro), e é nele que nós temos de nos apoiar: ele saberá o que está marcado pelo dever moral e quando, ou, para ser exato: pelo dever como tal (porque não há dever especificamente moral). (BAKHTIN, 1993, p. 24)

Não se trata, portanto, de haver, previamente, uma norma moral que estaria acima de todos, homogênea e onipresente, mas de um sujeito, que, por ser naturalmente moral, saberá agir moralmente, inserido num contexto único:

Todas as tentativas de superar -- de dentro da cognição teórica -- o dualismo da cognição e da vida, o dualismo do pensamento e da realidade única concreta, são totalmente sem esperanças. (...) Olhar para o ato cognitivo real como uma ação realizada no conteúdo-sentido é o mesmo que tentar puxar-se a si mesmo pelos próprios cabelos. (BAKHTIN, 1993, p. 25)

De acordo com Bakhtin, quando realizamos uma abstração, estamos no mundo do ato cognitivo, que nos guia segundo suas próprias leis imanentes, que são autônomas, e que nos retira dali enquanto seres humanos únicos e responsavelmente ativos, como se, ao aceitarmos uma determinada premissa e o próprio jogo lógico ali instaurado, tivéssemos de aceitar tudo o que vem em seguida como um desenrolar inquestionável.

Uma boa comparação que antecipa em muitos anos a Escola de Frankfurt, é a do que se passa no mundo tecnológico: o desenvolvimento de uma determinada tecnologia, se abstraída de sua finalidade cultural, pode levar-nos (e segundo Bakhtin, quase sempre nos leva) a consequências negativas e até destruidoras:

Tudo que é tecnológico, quando divorciado da unicidade única da vida e entregue à vontade da lei imanente de seu desenvolvimento, é assustador; pode de tempos em tempos irromper nessa unidade única como uma força terrível e irresponsavelmente destrutiva. (BAKHTIN, 1993, p. 25)

Entretanto, já ampliando demais os nossos parênteses, não estamos diante de um eremita antitecnologia, uma vez que o próprio Bakhtin admite que disciplinas filosóficas como a psicologia cognitiva, a lógica, a teoria da cognição e outras, quando num mundo abstratamente teórico, devem ter sua autonomia plenamente justificada e respeitada, desde que permaneçam nesses limites. O problema, como sabemos, é que em função de muitos bons resultados e da efetividade de muitos desses estudos, tende-se a atribuir esse tipo de raciocínio ao conjunto universal dos saberes e conhecimentos, o que seria um desprezo completo à historicidade única e evêntica.

Empatia: o ponto zero da exotopia

A primeira vez que a ideia de exotopia aparece é em *Para uma filosofia do ato*, no trecho que vemos a seguir. Essa visão pode ser pensada como o elemento que dará o tom de toda a proposta filosófica de Bakhtin ao longo de todos os outros livros:

Um momento essencial (ainda que não o único) da contemplação estética é a identificação (empatia) com um objeto individual da visão -- vê-lo de dentro de sua própria essência. (BAKHTIN, 1993, p. 32)

Trata-se, portanto, do momento inicial em que tentamos nos posicionar do ponto de vista do outro, com a intenção de ver o que ele vê, do lugar privilegiado em que ele vê – em que ele nos vê, por exemplo. Esse momento será chamado por Bakhtin como *momento de empatia*:

Esse momento de empatia é sempre seguido pelo momento de objetivação, isto é, colocar-se do lado de fora da individualidade percebida pela empatia, um separar-se do objeto, um retorno a si mesmo. (BAKHTIN, 1993, p. 32)

Sem esse retorno, nos perderíamos na cópia, na clonagem, no plágio desse outro e não veríamos coisa alguma, pois perderíamos o lugar de onde vemos diferentemente dele.

Pequeno interlúdio exotópico

Um bom exemplo de como nosso olhar pode se tornar refém do outro, que nos aprisiona socialmente à imagem que esperamos simplesmente

decalcar está em *Os mímicos*, de V. S. Naipaul, que conta a história de Ralph Singh, que, exilado em um subúrbio de Londres, escreve suas memórias. Ele é um ex-ministro de uma ilha fictícia do Caribe, caído em desgraça na política local. Sua crítica à tendência terceiro-mundista de “copiar” o colonizador é sarcástica e seu olhar essencialmente pessimista. O mímico, portanto, para ele, é o colonizado que literalmente copia as ações e maneirismos dos outros, os colonizadores:

Ainda não conhecia as normas sociais de Londres, nem as fisionomias e cútis das terras setentrionais; assim, o sr. Shylock me parecia um homem distinto, como um advogado, empresário ou político. Ele tinha o hábito de pegar no lóbulo da orelha e inclinar a cabeça quando escutava alguém. Achei aquele gesto atraente e o imitei. (NAIPAUL, 1967, p. 5)

Ralph Singh se assemelha a uma massa de modelar. O olhar do outro lhe serve apenas como forma em que amoldará a personagem que apresentará ao mundo: “Ele era como eu: precisava do olhar do outro para se orientar” (NAIPAUL, 1967, p. 19). A tentativa de mostrar um narrador consciente de sua situação mostra uma ambivalência curiosa entre o tomar consciência da situação em que se encontra e a ironia em relação à sua própria condição. Assim, num primeiro momento, em sua busca desesperada por aceitação e reconhecimento, ele se submetia ao seu papel de ator-massa de modelagem que assumiria qualquer máscara, desde que reconhecido pelo olhar do outro: “A pessoa se torna aquilo que vê de si mesma nos olhos dos outros” (NAIPAUL, 1967, p. 20)

Fica evidente que Ralph Singh tinha consciência de que desempenhava um papel e sentia prazer nisso, pois era assumidamente reconhecido ao imitar o colonizador: “Eu exagerava o papel que eles admiravam” (NAIPAUL, 1967, p. 21).

O movimento exotópico do adentrar em uma cultura, imergir em seus costumes e seu modo de pensar e retornar a si forjando-se um novo ser não se faz impunemente e nem todos se salvam, pois nem todos conseguem sequer retornar. Uma das passagens mais ilustrativas dessa perda de identidade de Singh mostra-nos um narrador em processo de descoberta, vendo-se a si próprio perdido em meio ao que buscava, numa situação ambivalente em que se confessa sem identidade, mas, ao mesmo tempo, cômico de alguma

integridade sobrevivente: “Há certos estados em que, em períodos de tensão, afundamos sem perceber; somente quando emergimos deles vemos quanto nos distorcemos, apesar de não termos perdido a consciência de nossa integridade e sanidade.” (NAIPAUL, 1967, p. 25).

A explicitação completa vem em seguida, quando comenta sobre sua ida a Londres, e de sua tentativa de acelerar um processo que até então parecia estar fora de seu alcance: “Tentara construir uma personalidade para mim mesmo. Era algo que eu já tinha tentado fazer mais de uma vez, e esperava ver a resposta nos olhos dos outros. Agora, no entanto, não sabia mais quem eu era” (NAIPAUL, 1967, p. 26).

O interessante do livro é o processo vivido pelo narrador, que, à medida que narra, mostra-nos suas gradativas transformações. Em seguida a essa aparente perda de identidade, Singh revela que, ao envolver-se com um mundo que não era o seu, representando uma personagem que não era a sua, em busca de uma imagem que não sabia traduzir, ia, porém, lentamente, pela repetição, ganhando desenvoltura e, mesmo, descobrindo uma espécie de centro vital, que, apesar de todas as mudanças aparentes, se encontrava preservado e se fortalecia com o passar do tempo: “do alto do poder, descobri um centro imóvel dentro de mim, um centro de distanciamento, que meu comportamento jamais traía” (NAIPAUL, 1967, p. 37).

Em sua caminhada em busca de uma identidade, Singh sente que está se transformando e que agora o papel que desempenha não é o de simples cópia escolhida pelos outros, mas fruto de uma escolha pessoal: “eu sentia que havia mudado. Admitia que a mudança era involuntária, de forma que minha ‘personagem’ não era mais o que os outros achavam que fosse, e sim algo pessoal e escolhido.” (NAIPAUL, 1967, p. 54).

De volta a Bakhtin

Há, nesse ponto, uma questão muito complicada: como pensar a noção de exotopia tal qual Bakhtin a pensa, enquanto um movimento de ida, do embeber-se do outro e retorno, sem imaginar, ao mesmo tempo, uma noção cronológica, uma vez que há essa ideia na própria formulação de Bakhtin? O que vemos é que essa ida até o outro e o posicionar-se no lugar dele deve ser uma tentativa de nos despojarmos de nosso lugar onde estamos para que haja

esse ganho exotópico. Esse “fazer de conta” que estamos lá no lugar do outro deve ser seguido do momento em que retornamos. O problema é que isso não passa de um “faz de conta” mesmo, pois, para Bakhtin, não se pode retirar a si mesmo pelos cabelos (conforme dizia Marx) dessa situação. Bakhtin chama a atenção para o fato de que esse movimento não deveria ser pensado como um período temporal, apesar de o próprio Bakhtin fazer uso da ideia de movimento (que pressupõe uma noção temporal). De acordo com Bakhtin, os momentos de empatia e de objetivação dessa empatia devem ser pensados como concomitantes, inseparáveis:

Eles têm significado e são realizados por quem se identifica, que está situado do lado de fora dos limites daquela individualidade, através do ato de formar e objetivar a matéria cega obtida pela empatia. Em outras palavras, a reflexão estética da vida viva não é, por princípio, a autorreflexão da vida em movimento, da vida em sua real vivacidade: ela pressupõe um outro sujeito, um sujeito de empatia, um sujeito situado do lado de fora dos limites dessa vida. Não se deve pensar, é claro, que o momento de pura empatia é seguido cronologicamente pelo momento de objetivação, pelo momento de formação. Na realidade, ambos os momentos são inseparáveis. A empatia pura é um momento abstrato do ato unitário da atividade estética, e não deveria ser pensado como um período temporal; os momentos de empatia e de objetivação interpenetram-se mutuamente. (BAKHTIN, 1993, pp. 32/33)

Ou seja, o que deve haver é uma identificação ativa, de forma que eu não perca o meu ponto de vista, de fora do outro, para que possa efetivamente haver exotopia; do contrário, apenas me identificarei com o outro, tornando-me ele mesmo, o que retiraria do meu olhar a característica exotópica:

Eu me identifico ativamente com uma individualidade e, conseqüentemente, eu não me perco completamente, nem perco meu lugar único de fora dela, sequer por um momento. (BAKHTIN, 1993, p. 33)

Ou seja, eu não sou um *medium* passivo para o outro, mas alguém que lhe acrescentará uma novidade, um olhar de um lugar que só eu, em minha individualidade única, poderia proporcionar a ele: “Sou eu que me identifico ativamente com o objeto: criar empatia é um ato meu, e apenas isso constitui sua produtividade e novidade.” (BAKHTIN, 1993, p. 33)

Para pensar em outros termos, o que este movimento de empatia realiza é a criação de uma novidade em relação ao que eu era e ao que o outro era, uma vez que, depois disso (olha aí a noção temporal de novo!), haverá uma novidade para mim (pois agora também me transformo com o que ganhei a partir da posição do outro) e para o outro, que também sairá enriquecido com a minha visão exotópica dele. Mas desde que efetivamente não haja uma pura identificação, em que a minha individualidade se perderia e o outro não ganharia nada também, pois seria apenas o que ele já era.

Mas seria mesmo possível esse movimento de empatia total, de pura empatia? Segundo Bakhtin, não:

Mas a pura empatia como tal é impossível. Se eu realmente me perdesse no outro (em vez de dois participantes haveria um -- um empobrecimento do Ser), isto é, se eu cessasse de ser único, então esse momento do não-ser nunca poderia se tornar um momento do ser da consciência; o não-ser não pode se tornar um momento do ser da consciência -- ele simplesmente não existiria para mim, isto é, o ser não se completaria através de mim nesse momento. (BAKHTIN, 1993, p. 33)

Há ainda a tentação de se prosseguir pelo caminho de uma empatia estética, o que, segundo Bakhtin, também não alcançaria um bom resultado, pois ela não conseguiria fornecer o conhecimento do Ser único em sua eventicidade. Basta pensar que, mesmo que eu conhecesse profundamente uma determinada pessoa e ainda que eu me conhecesse profundamente, ainda assim haveria, segundo Bakhtin, o problema de conhecer a nossa inter-relação, pois é apenas de dentro que eu poderia adicionar a minha visão exotópica, sem me perder no outro, como uma abstração:

Compreender um objeto é compreender meu dever em relação a ele (a atitude ou posição que eu devo tomar em relação a ele), isto é, compreendê-lo em relação a mim mesmo no Ser evento único, e isso pressupõe minha participação responsável, e não uma abstração de mim mesmo. (BAKHTIN, 1993, p. 35)

Ou seja, o Ser só pode ser compreendido como evento dentro de minha participação, e não como simples contemplação estética ou como objetivação. Equiparar-me ao outro, espelhando-me, é perder-me, mas fazer do outro um outro eu-mesmo é também apenas encontrar ali um duplo. Nada se ganha nem

em um nem em outro movimento, além de se esvaziar a palavra do que ela pode e deve ter de participação.

Isso significa que não é apenas a cognição teórica que fica estéril em sua abordagem quando apenas objetivamos o outro a partir de nossa visão, mas também a intuição estética, apesar de esta ser bem mais sedutora por parecer abordar de uma forma mais viva as questões da relação eu-outro:

Isso significa que nem o teoreticismo nem o esteticismo serão suficientes para dar conta de uma compreensão responsiva do outro e sobre o que Bakhtin chama de “Ser-evento unitário e único”, o que não significa que o mundo teórico ou o mundo teorizado da filosofia moderna não possam fazer grandes contribuições sobre o que o outro é ou o que a obra do outro é, mas ainda assim, teremos de reconhecer que esse mundo aí mostrado não é o único em que eu vivo e no qual realizo de forma responsável (e responsiva) minhas ações. E segundo Bakhtin, esses dois mundos, mundo teórico e ato responsável, não se intercomunicam: “não há um princípio para incluir e envolver ativamente o mundo válido da teoria e da cultura teorizada no Ser-evento único da vida.” (BAKHTIN, 1993, p. 38)

A empatia e o diálogo com Max Scheler

Ainda sobre essa ideia minimalista da relação exotópica, é importante dizer que as ideias de Bakhtin também não surgem apenas de Bakhtin, mas dialogam com outros autores que o precederam ou seus contemporâneos. Sua porção criativa em relação a eles é evidente pela força com que essas ideias chegam até nós e ainda nos surpreendem. Não temos a menor pretensão de fazer algum tipo de análise genealógica aqui, mas a verdade é que, quando se trata de falar sobre empatia, o diálogo de Bakhtin com a obra de Max Scheler é evidente e incontornável por vários elementos. Brian Poole, no texto “From phenomenology to dialogue: Max Scheler’s phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin’s development from ‘Toward a philosophy of the act to his study of Dostoevski’”, do livro *Bakhtin and Cultural Theory*, de Ken Hirschkop and David Shepherd, mostra que, apesar de ser um pouco difícil de datar, esse diálogo é incontestável. Basta pensar que entre os manuscritos de Bakhtin se encontram nada menos que 56 páginas de excertos sobre o livro central de Scheler sobre a empatia, chamado *Esencia e Formas de la Simpatía* (1912).

Curiosamente ele não o cita nem em *Para uma filosofia do ato* nem em *O autor e o herói*.

Dan Zahavi, em *Beyond Empathy: phenomenological approaches to intersubjectivity*, comparando o olhar de alguns filósofos a respeito da intersubjetividade, mostra que o conceito de empatia depende de três elementos em interação e que somente em interação eles podem ser concebidos e pensados: o “eu”, os “outros” e o “mundo” são conceitos que se interiluminam reciprocamente.

Quando falamos em empatia, a questão é saber quais são os limites e a forma como se isso se dá. De acordo com Zahavi, a primeira argumentação que surge para fundamentar a empatia é a analogia, ou seja, à medida que observo em mim determinados efeitos que se repetem (ou não), posso também ser capaz de imaginar o que o outro está sentindo em situação semelhante.

Esse argumento traz uma série de problemas e críticas, inclusive entre os fenomenologistas. Interessa-nos aqui analisar o ponto de vista de Max Scheler (vertido por Zahavi), que, em sua obra *Esencia e Formas de la Simpatía*, resume a maioria das críticas a essa posição.

A primeira crítica diz respeito ao fato de que, se conseguimos a empatia por meio de inferência, como explicar que tanto crianças como animais cheguem ao mesmo resultado, mas certamente não por inferência?

A segunda crítica diz respeito ao fato de que, para realmente este argumento da inferência por analogia funcionar, seria preciso que eu sentisse e concebesse o corpo do outro da mesma forma como sinto e concebo o meu próprio corpo, o que também não acontece.

A terceira crítica é um questionamento: como poderíamos criar empatia com seres que têm corpo completamente diferentes dos nossos, como, por exemplo, peixes e aves?

A quarta crítica, ainda segundo Scheler, é que, mesmo se todos esses argumentos funcionassem, o máximo que poderíamos dizer é que o corpo do outro, assim como o meu, estaria ligado de alguma forma à minha própria mente.

Scheler questiona os dois principais pontos de partida para a argumentação da analogia e desloca a questão de uma maneira muito produtiva.

O primeiro argumento, o de que meu ponto de partida é minha própria consciência; o segundo é o de que nós nunca temos acesso direto à consciência do outro, ou seja, nunca poderíamos experimentar seus sentimentos ou pensamentos, mas apenas inferi-los a partir daquilo a que temos acesso, isto é, seu comportamento corporal.

Scheler vai atacar esses dois contra-argumentos, mostrando que se subestimam muito as dificuldades em se autoconhecer, em decifrar as próprias experiências e se superestimam demais as dificuldades de se entrar em contato com as experiências dos outros.

De acordo com Scheler, nós nunca confrontamos, numa interação face a face, apenas o corpo de um outro, ou mesmo apenas uma psique oculta, mas sim o todo unificado do outro, o que significaria que deveríamos, para pensar sobre esse contato com outras mentes, repensar a relação entre mente e corpo.

Scheler considera que, quando vemos alguém com uma expressão brava, por exemplo, percebemo-la como amigável ou não, ou seja, o próprio rosto do outro expressa essas emoções, que não precisam ser inferidas por mim.

Scheler tem um questionamento muito original quanto ao argumento de não podermos ter acesso a outras mentes, que muito lembra as observações de Bakhtin: é justamente a consciência dos limites da acessibilidade do outro que me fazem percebê-lo como estranho a mim, justamente nessa inacessibilidade, nesse limite, é que eu posso experimentá-lo.

Nas palavras de Zahavi, a alteridade necessária do contato com o outro é uma noção francamente voltada à ideia de exotopia:

The otherness of the other is exactly manifest in his elusiveness and inaccessibility. To demand more, to claim that I would only have a real experience of the other if I experienced her feelings or thoughts in the same way as she herself does, is nonsensical. It would imply that I would only experience an other if I experienced her in the same way that I experience myself; i.e., it would lead to an abolition of the difference between self and other, to a negation of the alterity of the other, of that which makes the other other. (Journal of Consciousness Studies, 8, No. 5–7, 2001, Beyond Empathy: phenomenological approaches to intersubjectivity – Dan Zahavi, p. 153)

Max Scheler, no livro *Esencia e Formas de la Simpatía* (p 33 a 36), distingue o sentimento de empatia de quatro maneiras diferentes:

1. O sentimento de compartilhar uma dor ou uma alegria. Diante do corpo de sua mãe, por exemplo, os filhos compartilham o mesmo sentimento de tristeza, mas o sentimento de cada um é, em si, diferente do sentimento que eles compartilham. A comiseração que cada um deles sente pela dor do outro não é a mesma que o sentimento que eles mesmos sentem diante do cadáver de sua mãe.

2. Toda empatia contém a intenção de sentir dor ou alegria em relação ao momento em que o outro tem a sua experiência, não sendo apenas uma parte do julgamento objetivo do que o outro sente.

3. A empatia como uma espécie de infecção de sentimento, de contágio, em que a distinção entre o meu sentimento e o de outro não existe. Exemplos disso seriam as situações em que, num ambiente em que as pessoas estão muito alegres, eu também, por contágio, fico alegre, ou o contrário: porque no ambiente em que estou as pessoas estão muito tristes, eu também assim fico. Aqui cabem todos os sentimentos de pânico em massa (o sentimento da época do nazismo ou de Stálin, ou mesmo do pós-11 de Setembro).

4. A empatia pode ainda se dar como uma espécie de sentimento unitário, como se houvesse um extremo caso de contágio ou infecção de sentimento ou uma identificação total de alguém em relação ao sentimento de um outro, quase como se fosse uma total incorporação do outro, uma possessão pelo outro.

Scheler distingue, entre as muitas formas de unificação afetiva dois tipos bem opostos: o idiopático, em que o Eu toma o lugar de um outro, e o heteropático, em que o Eu é “capturado” pelo outro, que lhe toma o lugar. Os exemplos de Poole são os casos do “O Duplo”, de Dostoievski, em que Golyadkin projeta sua própria identidade sobre um outro após ver-se refletido numa fonte (temos uma relação idiopática), e o caso do *Diário de um Louco*, de Gogol, em que o personagem se convence que é o Rei da Espanha e tem sua própria identidade possuída pela do outro (aqui teríamos uma relação heteropática).

A partir dessas balizas é que Scheler caracteriza os tipos de relação, mostrando as nuances dentro desses limites, desde a empatia simpatética até

a identificação patológica. Isso implica dizer que Scheler divide claramente as formas de empatia e vê a necessidade de que esse movimento de empatia não seja passivo, de onde Bakhtin retirará muito de suas teorias:

The precondition for sympathetic empathy and for understanding is the distance between my emotions or ideas and the emotions or ideas of the other, a distance which makes participation both compelling and productive -- and necessary (POOLE, in HIRSCHKOP & SHEPHERD, 2001, p. 117)

Esse é o elemento mais importante a ser utilizado por Bakhtin, que, no *Autor e Herói*, estenderá essa ideia, utilizando-se principalmente desse conceito da fenomenologia para dar início à sua discussão e análise dos diversos tipos de relação entre autor e herói na literatura.

Bakhtin, portanto, aproveita-se do conceito fundamental de Scheler de que o sujeito não deve apenas sentir o que o outro sente, mas retornar à sua posição de alteridade em relação ao outro, embebido do outro, mas não ser simplesmente o outro, não se perder no outro numa empatia doentia.

Em *O Autor e o Herói*, Bakhtin explorou à exaustão essa temática, mostrando os vários graus em que podemos pensar essa relação autor-herói, mas sempre tendo em vista a crítica à ideia de que não se trata de uma empatia passiva (conforme termo utilizado por Scheler), mas sempre de um movimento criador:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento. (BAKHTIN, 1992, p. 45)

Exotopia e o conceito de Verdade

Mas se a descrição de um evento só pode se dar participativamente, é porque só é possível fazê-lo responsavelmente, ou seja, tenho de tomar em relação a esse evento uma atitude, encará-lo axiologicamente. Minha visão em relação a um objeto qualquer será sempre uma visão interessada, nunca indiferente. Portanto, não tenho como descrever algo sem que a ele aponha

também a minha atitude valorativa (o tom com que digo o outro), o que o torna sempre um ser a ser determinado, sempre incompleto.

Segundo Bakhtin, tudo “que tenha a ver comigo me é dado num tom emocional-volitivo, porque tudo é dado a mim como um momento constituinte do evento do qual estou participando.” (BAKHTIN, 1993, p. 51). Assim, a avaliação que farei do mundo só é possível no mundo, num contexto específico. Não se trata, portanto, do fato de se excluir minha participação de um contexto cultural, em maior ou menor grau, mas de também levá-lo em conta. Não se trata de, dada uma situação X, terei necessariamente uma resposta Y. Não há espaço aqui para um behaviorismo *avant la lettre*, mas para um diálogo constante e vivo com a realidade com a qual entro em contato.

De acordo com Bakhtin, o “tom emocional-volitivo, abarcando e permeando o Ser-evento único, não é uma passiva reação psíquica, mas uma certa atitude de dever da consciência, uma atitude que é moralmente válida e responsavelmente ativa.” (BAKHTIN, 1993, p. 54)

Essa “especificidade” da verdade contradiz e coloca em xeque justamente os conceitos de verdade como unicamente “verdade universal”, ou mesmo como verdade apenas aquilo que é sistematizável, repetível. Bakhtin, indiretamente, propõe justamente uma ideia de verdade que é única, irrepetível, específica, contextual, evêntica e não sistematizável. Bakhtin chama a atenção ainda para o fato de que normalmente se associa a ideia de que a verdade universal e idêntica seria a única verdade essencial e fundamental enquanto a verdade irrepetível e evêntica seria artística e individual, portanto irresponsável.

Seria, em outras palavras, ainda conforme Bakhtin, justamente o tom volitivo-emocional que busca expressar a verdade, em seu limite, porque de um dado momento, única, última e unitária.

Apesar de hoje a ciência já abrir-se a esse questionamento, ao menos até a época de Bakhtin, a ciência sempre foi pensada como um lugar em que se busca uma verdade que seja universalmente reconhecida e que seja passível de repetição e constância. Além disso, somente o que era considerado como universal e idêntico é que alcançaria o *status* de uma verdade essencial para a ciência.

Em princípio, isso não chegaria tanto a afetar epistemologicamente o *status* da verdade se não significasse o que ela exclui, ou seja, qualquer que fosse a verdade individual, ela seria considerada como própria do artístico, irresponsável e não digna da Ciência em maiúsculo, oposição que bem lembra a de *langue* e *parole*, de Saussure.

Bakhtin não exclui nem um nem outro momento, que se correlacionam num único contexto: o universal e o individual, cuja verdade está exatamente na sua singularidade e no que jamais se repetiu ou se repetirá, isso tudo sem excluir a teoria e o pensamento, que são incorporados ao acontecimento único e evêntico da existência. Aqui vale a pena rever um dos trechos mais bonitos dessa teoria:

Eu também participo no Ser de uma maneira única e irrepetível: eu ocupo um lugar no Ser único e irrepetível, um lugar que não pode ser tomado por ninguém mais e que é impenetrável a qualquer outra pessoa. No dado ponto único onde eu agora estou, ninguém jamais esteve no tempo único e no espaço único do Ser único. (...) Cada um ocupa um único e irrepetível lugar, cada ser é único. (BAKHTIN, 1993, p. 58)

É nesse momento que Bakhtin afirma não existir álibi para a existência, que é então afirmada de forma responsável do único lugar em que se pode estar em relação ao mundo, ativamente participando dele. Está embutida nesse pensamento uma crítica muito grande à maneira como se pode generalizar e tentar pensar a ciência e a teoria como necessariamente universalizantes e sistêmicas. Para Bakhtin, pensar o homem como o “homem-em-geral” seria desresponsabilizá-lo em relação ao mundo, o que não cabe em sua concepção de sujeito:

Como espírito desencarnado, eu perco a minha relação necessária, de dever-ser com o mundo, eu perco a realidade do mundo. Não existe o “homem-em-geral”; eu existo e um outro particular concreto existe -- meu íntimo, meu contemporâneo (humanidade social), o passado e o futuro dos seres humanos reais (da humanidade histórica real). (BAKHTIN, 1993, p. 65)

Assim, pensando eticamente, uma filosofia moral não deve descrever um esquema abstrato, mas a concretude de mundo de uma ação ou ato unitário e único, cujos momentos básicos são, para Bakhtin, o eu-para-mim, o outro-para-mim e o eu-para-o-outro. A teoria, separada do ato efetivamente

realizado, tende a se basear em leis que lhe são imanentes, o que faz com que a ação se deteriore.

Pensar Bakhtin (ou com Bakhtin, que é o nosso caso) implica ao menos dois problemas, que devemos sempre procurar observar: não há como pensar isoladamente termos bakhtinianos. O melhor que podemos fazer é sempre relacionar o que poderíamos chamar de categorias no pensamento de Bakhtin para que não caiamos na simplificação grosseira de seu pensamento. Por exemplo: como poderia se dar essa eventicidade e unicidade do ser único na existência em relação à nossa análise de Cristovão Tezza? Como essa “categoria” poderia ser pensada a partir do romance?

Prosaística

Nesse sentido, para se analisar a obra de Cristovão Tezza, é importante pensarmos sobre o termo *prosaística*, cunhado por Morson e Emerson no livro *Criação de uma Prosaística* e que muito bem traduz o pensamento global bakhtiniano. Para esses autores, da análise da obra de Bakhtin extraem-se dois conceitos diferentes de prosaística: o primeiro sentido de prosa designa uma teoria da literatura que privilegia muito mais a prosa em geral (o romance em particular) do que os gêneros poéticos; o segundo sentido diz respeito a uma “forma de pensar que pressupõe a importância do cotidiano, do comum, do prosaico” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 33)

De um modo geral, como se sabe, pensa-se e quase sempre se pensou a noção de poética como se fosse a própria teoria da literatura. Fala-se, por exemplo, não só da *poética* de Carlos Drummond de Andrade mas também na *poética* de um Graciliano Ramos, que foi francamente um prosador e não poeta. Assim, nesse modelo, a prosa aparece como algo que fica devendo à poesia e à literatura, ou seja, como um gênero menor.

O que era considerada uma linguagem poética? Para os formalistas, esse conceito só era encontrável pela sua oposição à linguagem cotidiana, ou “linguagem prática”. Curiosamente, entendia-se a linguagem cotidiana como um sistema, enquanto a linguagem poética teria sua própria articulação, entendida como um sistema autônomo e independente do sistema linguístico como um todo e que englobaria a linguagem cotidiana.

Ou seja, para os formalistas em geral, havia uma linguagem dita “comum” e outra artística, estética, poética.

Por Formalistas (russos, nesse caso), entenderemos o grupo de teóricos que, na Rússia, se constituiu numa “Sociedade para o Estudo da Língua Poética” (OPOYAZ), e que publicará seus textos a partir de 1916, até o final dos anos 30. O que se pretendia era a especificação do objeto literário, a criação de uma ciência literária autônoma, a partir da matéria literária.

Até o século XX, não havia um estudo literário que desse conta da questão estilística. Atentava-se, até então, para questões de ordem ideológica ou então aplicavam-se simplesmente as categorias da estilística tradicional, que desprezavam a prosa e supervalorizavam a poesia. O problema da estilística tradicional, segundo Bakhtin, é ignorar toda a riqueza da diversidade social das linguagens e fazer o que Bakhtin chama de uma transcrição para piano de um tema sinfônico orquestrado.

De acordo com Morson & Emerson, Bakhtin queria, com sua proposta de privilegiar a prosa, mudar completamente o enfoque dado aos gêneros literários, tanto da prosa quanto da própria poesia. Para Bakhtin, o romance era visto como uma “orquestração das diversas linguagens da vida diária, numa espécie de totalidade heterogênea.” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 35)

Alguns formalistas chegaram ao cúmulo de dizer, inclusive, que o romance não era sequer um estilo literário, porque “desprovido” das características que seriam atribuídas à poesia, uma vez que a prosa era vista como um veículo neutro ou como sistema de significados subordinado meramente à função comunicativa.

A linguagem comum era vista como composta por uma visão automática, tanto na sua construção quanto na sua recepção. A ideia, portanto, de uma linguagem poética consistia exatamente em se tentar quebrar esse automatismo. Como bem resume Cristovão Tezza:

O “automatismo receptivo” é a marca central da linguagem comum; na chamada vida real, segundo esse ponto de vista, nós não percebemos nossa própria comunicação -- pelo uso, as palavras são ditas e ouvidas automaticamente. A função da arte seria então quebrar esse automatismo, chamar a atenção para o próprio meio, para a própria palavra. É nesse “olhar para si mesmo” que residiria a língua poética,

distinguindo-se assim da língua vulgar, prosaica, comum, prática. (TEZZA, 2003, p. 118)

Esse contraste criado pelos formalistas entre uma linguagem “poética” e uma linguagem “prática” acabava anulando qualquer possibilidade de a linguagem comum fazer parte, por exemplo, de um romance.

O problema é que a linguagem chamada pejorativamente de “prática e cotidiana” é justamente a linguagem empregada pelas pessoas, que, por sua vez, se transformam em personagens de romances, por exemplo. O romance é, por excelência, o modelo literário da fala cotidiana.

Muitos formalistas começaram a perceber então que condenar *Anna Karenina*, *Guerra e Paz* e tantos outros grandes romances ao limbo da prosa tal qual vinha sendo pensada não era muito adequado. Assim, começaram a pensar a prosa resgatando os elementos da retórica (e seus tropos amestrados...).

As análises de enredo de autores importantes como Vladimir Propp (muito conhecido no Brasil) ou Chklóvski foram condenadas por Bakhtin por não conseguirem dar conta de grandes romances que não só não poderiam ser resumidos ao enredo como porque o próprio enredo não pode ser concebido como simplesmente um conjunto de técnicas narrativas.

Em outras palavras, o formalismo analisava os peixes como se fossem aves mal formadas, criando vários modelos e categorias para essa análise, mas o resultado é que esses peixes serão, para esse modelo, sempre “aves mal formadas”, que, por exemplo, de vez em quando até voam, mas que não têm a característica de aves. Essa tentativa de analisar a prosa com um instrumental mais apropriado para se analisar a poesia acaba sempre por transformar a prosa em algo que não tem alguma característica, que só é própria da poesia.

Uma comparação muito feliz de Morson/Emerson é que os formalistas desenvolvem uma poética da prosa (referência ao título homônimo de Todorov) e o que era necessário é uma prosaística da prosa, uma vez que a grande questão era que os formalistas, ao tentarem adaptar os elementos da poética à prosa, não estavam conseguindo dar conta de revelar a “prosicidade” da prosa.

Em síntese, os formalistas compreendiam a poesia como típica do literário, enquanto a prosa equivalia ao discurso não-literário, neutro, informal,

prático, habitual (ao contrário da poesia, que romperia com essa linguagem habitual e cotidiana). Assim, os formalistas desprezavam a linguagem cotidiana, que era vista como automatizada, habitual, clichêizada, inconsciente e, por conseguinte, não criativa, não-artística, sem o trabalho desclichêizante e desautomatizador da poesia, essa sim a única linguagem capaz de criatividade, segundo os formalistas,

É como se o sistema tivesse a chave para todas as questões, e como se todas as questões tivessem uma chave (o que é ainda mais grave...). Por exemplo, na crítica literária, é como se pudéssemos supor que tudo pode ser explicado em função da estrutura ou do significado. Lembrando Tezza:

No terreno da prosa, de uma forma muito mais nítida do que no terreno da poesia, faltou aos formalistas uma concepção unitária, de conjunto -- a prosa nunca deixou de ser um objeto mais ou menos desajeitado, indócil às ferramentas técnicas do formalismo. Sempre chegou-se a ela pela via da poesia, com o instrumental da teoria poética. (TEZZA, 2003, p. 136)

Para Bakhtin, é justamente o cotidiano, “uma esfera de atividade constante, a fonte de toda mudança social e criatividade individual. O prosístico é o verdadeiramente interessante e o trivial é o que vale realmente a pena” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 41)

Segundo Bakhtin, as mudanças ocorridas na prosa cotidiana ocorrem de forma muito mais lenta, quase imperceptivelmente, e por isso não conseguimos perceber essas constantes e incessantes transformações criativas próprias da prosa cotidiana.

Um ética prosaica

Há, no mestre russo, uma relação muito íntima entre a valorização dessa prosa cotidiana e uma certa ética prosaica. Nos seus primeiros livros, Bakhtin colocou em xeque o tipo de ética preconizada por Kant e seu imperativo categórico. Para Bakhtin, o problema de se tomar como base uma ética dessa natureza era deixar de lado toda a prosicidade do evento único do ser, ou seja, a eventicidade de cada situação e acabar transformando as respostas éticas num amontoado de observações e respostas automáticas em função da perspectiva universalizante e sistêmica kantiana. Ou seja, abordar a ética

enquanto um regramento sistemático implicaria ignorar completamente a prosicidade das particularidades essenciais que, por sua novidade (mesmo que mínima), muitas vezes não se adequariam a um sistema normativo e mecânico.

Como bem lembraram Morson e Emerson, “se a moralidade fosse uma questão de aplicação de normas, poderíamos esperar por um computador capaz de fazer isso melhor do que ela.” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 44)

É importante lembrar, porém, que essa negação do aparato ético sistêmico e mecânico do imperativo categórico kantiano – do que ele tem de exemplar em relação ao tipo de ética que Bakhtin critica – não significa uma opção pelo relativismo ou subjetivismo. Para Bakhtin, o relativismo e o absolutismo, conforme nos lembram Morson e Emerson, são faces de uma mesma moeda:

Na ética, o absolutismo elimina a obrigatoriedade de um evento, ao substituí-la por regras; os relativistas admitem que a ética é uma questão de regras, mas negam a possibilidade de existirem regras não-arbitrárias. Nenhuma dessas posições é compatível com a ação ética tal qual a entendem Bakhtin e Tolstói (MORSON & EMERSON, 2008, p. 44)

Alguém poderia se perguntar se uma ética dessa natureza seria possível, pois como determinar cada detalhe prosaico num determinado momento de um evento único da existência? Como perceber todas as ramificações de cada situação particular, os pormenores mais desprezíveis de uma situação efetivamente real? Como situar e conhecer, por exemplo, o estado de espírito, a consciência de cada pessoa (ou personagem) envolvida numa determinada situação? Certamente não por meio de uma ética mecanicista ou universalizante, salvo se abstrairmos toda a natureza evêntica e única dessa determinada circunstância, desse determinado fato, dessa determinada situação.

Pois é exatamente aqui que começa a importância do prosaísmo aplicado ao romance, o *locus* perfeito para se perceber, em detalhes, as mais ínfimas e minúsculas (e prosaicas...) transformações que o homem sofre no desenvolvimento de uma determinada ação ou episódio:

(...) tanto para Tolstói quanto para Bakhtin, os romances, a mais prosaica das formas, (...) são instrumentos eficazes para enriquecer a nossa percepção moral de situações particulares.

Eles localizam a obrigatoriedade na 'eventicidade' -- de maneira ainda incompleta, é claro, porém muito mais plenamente do que quaisquer outras formas de representação disponíveis. (MORSON & EMERSON, 2008, p. 45)

Morson/Emerson lembram ainda o quanto fica evidente, a partir dessa ideia, a necessidade de o romance de Tolstói, por exemplo, ser tão carregado de “pormenores irrelevantes para a trama geral”, o que poderia ser estendido para os romances em geral, mas os romances russos em particular, uma vez que esses pormenores “se tornaram cruciais para a compreensão bakhtiniana da ‘arte e responsabilidade’” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 45)

O prosaísmo de Cristovão Tezza

O romance de Cristovão Tezza, em especial, parece evidenciar muito bem, pela forma como é construído, essa característica de que vimos falando, de servir de excelente exemplo para nos mostrar o quanto há de elementos minúsculos, pormenores ínfimos, fissuras e contradições envolvidos numa determinada ação. Em Tezza, os personagens são, todos eles, escaneados, a todo o momento, nos mais aparentemente insignificantes detalhes. Em seus romances, veremos, por exemplo, a diferença entre o que pensa e o que diz um personagem, as contradições entre o que se pensa e o que se pratica, no desvelamento do mais insignificante dos pormenores que compõem a efetivação de uma ação ou episódio.

Nenhuma apreensão sistemática, seja pelo viés filosófico, estruturalista, psicanalítico, semiótico, enfim, nenhuma dessas sistematizações dariam conta de explicar, detalhadamente, por que Pablo matou Carmen, ou por que Juliano matou Isabella, ou por que André/Juliano/Devine/Pavolini matou Odair, ou por que Paulo/Trapo se matou, ou mesmo se o pai de *O filho eterno* chegou a desejar mesmo a morte de seu próprio filho. Ou, quem, sabe, por que Mersault fez o que fez no *Estrangeiro* de Camus, ou por que e quando Raskolnikov decide praticar o ato que praticou em *Crime e Castigo*, de Dostoievski. Qualquer aposta sob um viés mecanicista pouco desvendaria a respeito desses elementos. Nas palavras de Morson/Emerson, a prosaística suspeita sobretudo dos sistemas:

Quando se pensa prosaicamente, duvida-se que qualquer aspecto da cultura, do eu a uma língua, da vida diária à totalidade da história, possa ser organizado com suficiente concisão para exhibir um padrão abrangente. (MORSON & EMERSON, 2008, p. 46)

Essa tendência (ambição?) de se pensar que seria possível explicar a totalidade das coisas e as coisas em sua totalidade é chamada por Bakhtin de monologismo e por Morson/Emerson, muito adequadamente, de totalitarismo semiótico.

Heteroglossia, forças centrífugas e centrípetas

Essa desconfiança em relação aos sistemas englobaria desde muitas das observações de Freud (para quem, no terreno das relações humanas, nada era casual e tudo poderia ser explicado em função de um sistema cuja chave deveria ser descoberta) até muito do que se pratica na crítica literária quando esta se propõe a tudo explicar em função de uma determinada estrutura ou significado.

Assim, todos estariam em busca de um determinado código cuja chave, apenas descoberta, bastaria para esclarecer o significado de quaisquer de seus elementos.

A síntese mais interessante dessa postura antissistema é a diferença estabelecida por Bakhtin entre as *forças centrípetas* e as *forças centrífugas*, conceitos muito caros a ele. Existem forças centrípetas (as vozes sociais oficiais) que estão constantemente tentando impor uma ordem única no mundo, que é naturalmente heterogêneo e caótico, confuso; mas também existem forças centrífugas que, sem exatamente uma razão particular, enfrentam e refratam essa ordem.

Não é preciso dizer que Bakhtin pensa a língua não como um sistema fechado de categorias gramaticais, mas sim como um tenso e vivo feixe de concepções de mundo encarnados por forças centrípetas de uma língua comum e toda a heteroglossia presente no plurilinguismo representado pelas forças centrífugas das vozes dissonantes e prosaicas da realidade linguística. Isso significa que cada enunciação participa, ao mesmo tempo, de uma língua única, representada pelas forças centrípetas e, ao mesmo tempo, da heteroglossia social e histórica representada pelas forças centrífugas.

Nesse contexto, o que poderíamos chamar de “língua literária” é apenas uma das muitas línguas que compõem a heteroglossia da linguagem, mas essa mesma linguagem é, por sua vez, multifacetada, prenhe não só de gêneros diferenciados, mas de tendências, nuances, variedades

Morson/Emerson, comentando sobre a forma como Bakhtin apresenta suas críticas a respeito da sistematização, mostram que não é a desordem que precisa ser explicada, uma vez que ela deve ter uma causa qualquer, mas é a ordem que necessita de uma explicação. É esta que precisa ser justificada.

Um bom exemplo da forma como se pensa o trivial, tentando dar-lhe um acabamento sistêmico é o livro *Psicopatologia da Vida Cotidiana*, de Freud, que busca, em meio ao caos dos acontecimentos da vida cotidiana, encontrar um sistema subjacente, o que será criticado por Bakhtin, para quem existem fatos que simplesmente não têm explicação e são acidentais, algo com o que Freud não concordaria.

A proposta da prosaística é a de focar acontecimentos cotidianos que não poderiam normalmente ser enquadrados ou reduzidos a leis ou sistemas subjacentes. Pensar a ciência em função de acontecimentos particulares ou do individual é muito estranho para quem sempre viu a ciência como representante e em busca de leis atemporais, universais e sistêmicas. Análises formais, estruturalistas, ou análises que tentam perceber o fundo dos fatores econômicos que explicariam os fatores culturais, ou análises que tentam encerrar um determinado autor a uma época ou estilo literário, todas essas abordagens acabam empobrecendo e deixando de lado muito da riqueza que o trivial, o cotidiano poderiam proporcionar, abandonando toda uma gama de elementos da vida prosaica que certamente interferem e dialogam com uma obra.

De tudo isso que foi dito, alguém poderia erroneamente deduzir que, então, a prosaística nega a possibilidade da existência de uma ordem. Não se trata disso. Trata-se, isso sim, de negar a ideia de que, por trás de qualquer acontecimento, deva necessariamente existir uma ordem: “A prosaística requer evidências de ordem, que devem suplantam as forças indefinidamente numerosas e heterogêneas da vida diária” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 55)

Bakhtin sempre insistiu em que o mundo é pleno de elementos confusos e caóticos que normalmente são apagados por qualquer que seja a abordagem

sistêmica que esteja sempre em busca de uma ordem maior, de regularidades que deixem escapar justamente o aspecto trivial e prosaico da existência, ou seja, justamente os aspectos que, para quem faz teoria literária, por exemplo, são os que mais interessam pela sua riqueza e pelo que podem nos dizer da vida.

Impossível, nesse caso, não lembrar Nietzsche:

Quantas diferenças é preciso negligenciar, para que ela faça aquele efeito fortificante, com que violência é preciso meter a individualidade do passado dentro de uma forma universal e quebrá-la em todos os ângulos agudos e linhas, em benefício da concordância! (NIETZSCHE, 1974, p 69)

Não finalizabilidade

Mas além desse aspecto, Bakhtin também insistiu, em vários momentos, na ideia da inconclusibilidade, da não finalizabilidade da existência, isto é, o mundo é aberto e livre, não há como querer produzir leis que o fechem como se só assim tivesse algum sentido. Bakhtin, comentando sobre os romances de Dostoiévski, realiza uma boa síntese desse tema: “no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir” BAKHTIN, 1997, p.167)

Bakhtin apostava nessa noção de historicidade em relação ao romance, o qual considerava como o mais próximo de uma representação da verdadeira historicidade porque capaz de englobar o trivial e o prosaico da existência:

A história não é história a menos que a experiência particular seja significativa, as ações sejam responsáveis, os resultados seja parcialmente inesperados e as vidas das pessoas, tanto individualmente quanto em grupos sejam surpreendentes. Em suma, a historicidade requer a não-finalizabilidade. (MORSON & EMERSON, 2008, p. 62)

Exotopia e Dialogismo

É possível se dizer que todos os grandes conceitos que enfeixam a obra de Bakhtin estão interligados, mas nenhum deles perpassa tanto o conjunto dessas ideias quanto a noção de diálogo. Normalmente confundido com uma interação *vis à vis*, o diálogo deveria primeiro ser conhecido pelo que não é:

não se trata de um debate (no seu sentido estrito), não se trata de uma mera interação face a face, não se trata dos turnos de uma conversação ou das falas de um romance, um conto ou uma peça de teatro.

Talvez seja bem enriquecedor, para evitar confusão, falarmos muito mais em dialogismo do que em diálogo, pois estamos tratando de um processo dialógico (mais que um elemento pronto e acabado) em que as palavras não têm um começo ou um fim, sempre dirigidas a um futuro e mesclando-se a um passado. Não há uma palavra que finalize de uma vez por todas:

Tudo o que falamos é orientado sempre para uma espécie de resposta a um outro discurso e, ao mesmo tempo, tenta antecipar-se ao discurso futuro:

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo o diálogo vivo. (BAKHTIN, 1988, p. 89)

Quando falamos em diálogo aplicado à literatura, estamos falando de um processo (sobretudo um processo no que ele efetivamente tem de movimento) em que cada um dos lados terá algo a ganhar, criando sempre novos potenciais dialógicos que nunca terminam, uma vez que, como vimos, não há uma última e derradeira palavra:

Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado. Entre os enunciados existem relações que não podem ser definidas em categorias nem mecânicas nem linguísticas. (BAKHTIN, 1992, p. 371)

Não se trata, portanto, de renunciarmos à nossa posição, transformando-nos num outro, o que só seria uma duplicata do que já existe. Não se trata de anular o outro pela imposição do meu ponto de vista como se fosse um mero soberano numa ilha deserta. Trata-se de algo profundamente novo. O processo dialógico de minha ida até o outro e o meu retorno agora enriquecido do que o outro tinha a ver do seu lugar único da existência criou um novo ponto de vista, tanto para mim quanto para o outro.

Não se trata também de reduzir o outro à nossa imagem ou de reconstruí-lo de acordo com o meu ponto de vista. Isso significaria a redução a uma única consciência, ao monológico, ao clone de mim mesmo, à cegueira em relação a mim mesmo. Esse problema, Bakhtin observou nos teóricos de Dostoiévski, pois a maioria dos que pensavam os romances deste escritor queriam monologizá-lo, transformá-lo num texto de única voz e, por isso, segundo Bakhtin, não conseguiam ver muita novidade.

Bakhtin nos adverte, nos *Apontamentos de 1970/1971*, que a compreensão do texto e do outro pode e deve sempre ser melhor que a própria compreensão do autor. Portanto a compreensão é sempre ativa e criativa, continua a criação, ampliando, agora com a nossa contribuição, a própria compreensão.

Além disso, ainda de acordo com Bakhtin, não se pode separar compreensão de avaliação. Nosso olhar é sempre avaliativo. Não há como “extrair” de nós o nosso olhar para o mundo quando, para isso, temos exatamente que utilizar o nosso olhar. É com ele que vamos em direção à obra do outro, com nossa visão de mundo, com nosso olhar (com nossos preconceitos, inclusive).

O erro consiste em pensar que simplesmente vamos até o outro e, com nossa opinião e visão de mundo já formada, capturamos o nosso “objeto” e o filtramos para o que já somos, para o nosso ponto de vista, transformando o outro numa espécie de nós-mesmos, ou que ficamos iguais do início ao fim desse processo.

O que normalmente se esquece é de que quando entramos em contato com a obra do outro, nossa visão também se modifica nesse encontro (ainda que infimamente), modificando-nos como um todo, transformando o nosso olhar nas nossas idas e vindas até o outro. Nossa visão, quando ao encontro do (ou mesmo de encontro a) outro não fica imutável e sempre se transforma, carregando também algo de novo. Pode, inclusive, ocorrer que eu simplesmente renuncie absolutamente a meu ponto de vista quando entro em contato com o outro (por que não?), por conceber que este tem muito mais razão do que eu, por exemplo.

Para Bakhtin, só uma posição dogmática não se transforma e não descobre nada de novo no contato com o outro. De acordo com Bakhtin, a

noção de dialogismo está sempre presente em nossa palavra, e o outro me habita:

(...) todas as palavras (enunciados, produções de discurso literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro. Eu vivo num mundo de palavras do outro. E toda a minha vida é uma orientação neste mundo; é reação às palavras do outro (uma reação infinitamente diversificada) a começar pela assimilação deles (no processo de domínio inicial do discurso) e terminando na assimilação das riquezas da cultura humana.
(BAKHTIN, 1992, p. 379)

Não seria nem necessário esperar pelo famoso texto de Lacan sobre o estágio do espelho (LACAN, 1988, p. 96-103) para perceber, via Bakhtin, que a constituição do sujeito pelo outro se dá desde a mais tenra infância. Para Bakhtin, toda a nossa exterioridade é construída pelo olhar desse outro, que nos dá atenção, nos reconhece, nos dispensa o seu olhar. Quando crianças, é do outro (da mãe, principalmente) que recebemos todas as definições do que somos, por meio do tom volitivo-emocional desse outro: “A criança começa a ver-se pela primeira vez como que pelos olhos da mãe e começa a falar de si mesma nos tons volitivo-emocionais dela, como que se acaricia com sua primeira auto-enunciação” (BAKHTIN, 2003, p. 46). Basta pensar, como nos lembra Bakhtin, nos hipocorísticos que a criança recebe da mãe: “minha cabecinha”, “minha mãozinha”, que a criança introjeta e inicialmente apenas repete e fala de si mesma nessa entonação, que é a do outro.

Mas mesmo nesse caso teríamos apenas uma repetição? O que pensar das crianças, que, diante da repetição contínua de verbos regulares de segunda conjugação, dizem “comi”, “vendi”, mas também criam o “fazi”? Fosse apenas isso e o mundo não mudaria, as palavras sempre mesmas se acumulando pelos séculos. Até uma criança aos poucos pratica a visão exotópica, que lentamente se complexifica no apoiar-se no olhar do outro para criar sua identidade.

Exotopia e Tempo

Nesse sentido, poderíamos pensar na exotopia em relação ao próprio tempo. É possível mesmo pensar que exotopia significa um elemento de um processo de tomada de consciência de sua própria idade, do tempo que o

absorve ou absorveu muito do que ele pensa ainda ser. O mundo à sua volta mudou, mas a pessoa, muitas vezes, não se apercebeu disso.

A consciência da noção de idade e de tempo ocorre de que forma? A partir de que momento somos invadidos por essa sensação de que algo mudou? Há várias maneiras de se perceber que algo mudou em nós. Uma delas é, certamente, a contraposição a uma perspectiva de fora, a partir da qual tomamos consciência do mundo que nos cerca e do que mudamos em relação aos outros.

Mas seria o caso de questionar isso melhor, pois, como a física já nos demonstrou, quando estamos num trem e observamos o outro, que está dentro de um trem paralelo ao nosso e numa velocidade igual ou muito similar à do nosso meio de transporte, não percebemos movimento algum naquele que nos acompanha ao nosso lado e, portanto, a posição desse outro em relação a mim não caracteriza ganho exotópico em relação à minha percepção de movimento. Mas imagine, então, que eu multiplique esse excedente de visão por quantos eu quiser, uma sociedade inteira olhando para mim de dentro do outro trem paralelo ao meu e às pessoas que me acompanham. Olho para dentro do meu trem e vejo as pessoas ao meu lado, tão “imóveis” exotopicamente quanto aquelas do trem paralelo. A minha percepção de movimento em relação a ambos é nula, o que apenas contribui para me imaginar “parado”. E quanto ao tempo, não seria o mesmo? Na medida em que o tempo nos atravessa, nosso corpo vai criando suas resistências, suas acomodações, suas justificativas (algumas mais plausíveis que outras), mas num processo tão lento e gradual, a ponto de passar por nós e para nós de forma muito despercebida. O outro, nesse caso, tanto aquele de dentro do trem paralelo quanto o de dentro do meu trem, por sofrer a influência do tempo de forma tão gradual e lenta quanto eu, não me serve de elemento exotópico, pois o seu envelhecimento é também lentamente adaptado à concepção que faço dele. Assim, é como se, ao envelhecermos todos, ninguém envelhecesse, na verdade.

Basta lembrar de todas as vezes em que revemos os amigos ou parentes que há muito tempo não víamos, para notar – e aí sim se surpreender, às vezes até se assustar –quanto o tempo foi impenitente com todos, principalmente em relação a nós mesmos.

Assim também a comparação das ações que fazemos, as limitações que encontramos ao realizar os atos em relação à facilidade com que outros o conseguem melhor do que nós, servem a nós como pontos de referência móveis no tempo e no espaço para que tenhamos esse distanciamento exotópico.

Mas toda essa discussão poderia até ganhar em generalidade (fujo ao tema?) exatamente por falta de um outro tipo de exotopia, que é a adquirida, por exemplo, em relação àqueles que, ao longo da estrada, não têm condições de pagar o trem e vão a pé e cujas marcas temporais cunharão seu vinco com muito mais clareza e sem tantos disfarces como os (quanto as?) dos que estão dentro do trem. Essa diferença não nos é apresentada. Preferimos não vê-la ou, porque, quando aparece, dentro das tevês de cada trem, aparece como algo que não deveria estar lá; ou está “em negativo” ou invisível...

Excedente de Visão

Para Bakhtin, o “autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerados isoladamente.” (BAKHTIN, 1992, p. 32) Ou seja, o acabamento do herói não pode ser dado pelo herói, de dentro dele. O herói nunca sabe mais que o autor, que consegue, por exemplo, dizer do seu nascimento e da sua morte, o que não cabe mais ao herói:

A consciência do autor é consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia.
(BAKHTIN, 1992, p. 32)

Bakhtin considerava o *excedente de visão* o lugar privilegiado em que nos encontramos em determinado momento em relação a um outro, no evento único da existência. Essa noção é muito tributária da noção de espaço e pode significar tanto um excedente de visão que o autor sempre terá em relação ao herói, na medida em que sempre saberá mais que o herói, quanto pode também significar aquilo que, da posição em que estou, só eu posso saber do outro e aquilo que o outro, da posição em que está, consegue ver a respeito de mim.

Assim, de acordo com Bakhtin, o autor sempre sabe mais não só que o herói em particular, mas que todos os heróis em conjunto, sendo esse excedente de visão que dará acabamento do todo do herói e da obra. Aqui vale a pena uma citação mais longa porque, além de muito significativa e com a qual estaremos dialogando ao longo do nosso texto, é uma boa síntese dessa ideia e que mostra como funciona o princípio exotópico em relação ao excedente de visão, princípios que não poderiam viver um sem o outro:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto –, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são inacessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila de nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem.

Esse excedente constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias -- todos os outros se situam fora de mim. (BAKHTIN, 1992, p. 43)

Superendereçoamento: o terceiro

Além da noção de exotopia e de excedente de visão, vale a pena comentar sobre o fato de Bakhtin também utilizar um outro termo que nos será muito caro: o superendereçoamento. Quando falamos, sempre temos em vista um interlocutor, com determinadas características, do qual procuramos escanear o máximo de informações possíveis com as quais contamos para que nosso discurso seja bem interpretado tal qual o desejamos. Ao entrarmos em contato com esse outro, porém, temos em vista uma espécie de horizonte avaliativo, que Bakhtin chama de superendereçoamento, ou seja, levamos em conta o que o outro significa para nós, sopesamos seu valor social, argumentativo, emocional, mas, ao mesmo tempo, no exato instante em que

fazemos tudo isso, também levamos em conta esse horizonte avaliativo, que Bakhtin chamará de um terceiro ou de superendereçoamento.

Por exemplo, quando falamos com alguém, é comum olharmos para cima ou para o lado, fazendo como que um comentário irônico ou fescenino a respeito do que o nosso interlocutor falou, às vezes mostrando nossa satisfação ou insatisfação em relação ao que o outro disse. É como se não falássemos apenas com alguém que está à nossa frente, mas como se estivéssemos visualizando uma espécie de terceiro, com quem mantemos uma cumplicidade, dialogando nos parênteses, nos bastidores da nossa conversa atual. É uma espécie de interlocutor ideal que divisamos e para o qual e com o qual estabelecemos um vínculo de cumplicidade que pressupõe uma compreensão integral daquilo que estamos querendo dizer. Nas palavras de Bakhtin,

O enunciado sempre tem um destinatário (...) de quem o autor espera uma compreensão responsiva. Este destinatário é o segundo (mais uma vez, não no sentido aritmético). Porém, afora esse destinatário (o segundo), o autor do enunciado, de modo mais ou menos consciente, pressupõe um superdestinatário superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente exata é pressuposta seja num espaço metafísico, seja num tempo histórico afastado. (BAKHTIN, 1992, p. 356)

Ou ainda: “Todo diálogo se desenrola como se fosse presenciado por um terceiro, invisível, dotado de uma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros)” (BAKHTIN, 1992, p. 356)

Ainda de acordo com Bakhtin, o superendereçoamento pode ser “Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, a ciência” (BAKHTIN, 1992, p. 356) e outros. Isso significa que não tem absolutamente nada de místico ou metafísico, conforme Bakhtin, e pode perfeitamente ser identificado, dependendo da interlocução, entre os elementos que envolvem o diálogo, uma vez que a palavra, segundo Bakhtin, está sempre em busca de uma interlocução, em busca de resposta, que está sempre mais além da resposta imediata que lhe dá o seu interlocutor segundo: “A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim *ad infinitum*”. (BAKHTIN, 1992, p. 357)

Para Bakhtin, o superendereço é como se fosse um terceiro a quem eu endereço o meu enunciado, de tal forma que seria exatamente aquilo que eu gostaria que o outro percebesse do que estou dizendo. Ou seja, esse modelo já pressupõe, de saída, a opacidade da linguagem, o fato de eu não poder me assegurar do sentido que o outro vai atribuir ao que estou dizendo.

Espelhamento *versus* exotopia

O olho não pode ver-se porque não há diferença entre o olho e si mesmo. Essa diferença é, mais que um fato, uma conquista: sair de si não é um movimento fácil. Até para haver espelhamento, tem de haver uma diferença entre o que veremos no espelho e o que vemos em nós.

A exotopia no dia a dia: o olhar da mãe sobre o de outra mãe amamentando o seu bebê, o do pai olhando o outro pai desajeitado jogando bola com o filho, do professor assistindo a uma aula de outro professor, observando a forma como ele apaga o quadro, o andar de ida e volta pela sala, o olhar que devolve aos seus alunos, a forma de atendê-los, de explicar a matéria, tudo isso em confronto subjetivo com aquilo que o professor que assiste faz durante suas próprias aulas. Se temos aqui apenas um olhar que pretende ver-se, mas, no ver, aplica a norma que espera de si no outro, então não temos nada; temos, no máximo, um rolo compressor moral ou até estético, cuspidando regras do dever-ser.

Essa ausência de espelhamento-modelo nos sugere um pensamento curioso a respeito da função exotópica, pois isso significa que a construção de sua própria imagem, ao ver-se refletido em modelos que não correspondiam àquilo que ele próprio considerava ser (e que, por ser dominante, considerava como “melhor”), criava uma imagem que ou negava ou se acrescentava à idealização criada por ele quando em confronto com o que o outro lhe devolvia. Isso retira o caráter exotópico desse olhar do outro. A recíproca parecia também nos levar a uma resposta negativa, pois alguém ou um determinado grupo, ao utilizar-se da imagem do outro como contraponto do que não deveria ser, no fundo não “se vê” no outro, mas apenas reproduz o que já via, mas não aceitava.

A construção de sua identidade, por sequer ter passado pela presença desse outro, que apenas lhe oferece um espelho invertido, continua apenas

“espelhando”, e não criando um elemento decididamente exotópico, que acrescentaria algo à sua antiga imagem, a não ser, talvez, pelo excesso que apenas o ratificava. Outra questão: o mero espelhamento, então, não pode ser exotópico, na medida em que confirma (e esse é um diferencial) uma imagem anterior, já existente, e está inventado o xerox...

Há que se pensar a exotopia enquanto um olhar que se dirige até o outro e retorna, banhado do que imaginamos que o outro vê, e isso é um acréscimo. O problema está em, diante de um mundo fraturado em sua identidade, encontrar espaço e condição para esse movimento. Não se trata, portanto, em momento algum, da busca de um olhar fora de si mesmo, “objetivo”, neutro ou algo do gênero, mas de redimensionar esse olhar, atribuindo-lhe um movimento que a rotulação, a estereotipia, a estigmatização e o preconceito não têm, por serem estáticos. Enquanto estes, diante do olhar do outro, utilizam-no, no máximo, como mero espelho (invertido ou não), a exotopia, por outro lado, não espelha ou contraespelha, mas revela, surpreende, assusta, expõe o sujeito, necessariamente modificando o que vê.

Carlos Alberto Faraco, em “Autor e Autoria”, tece as seguintes considerações a respeito das observações de Bakhtin em relação ao espelhamento:

Pode parecer, numa abordagem superficial desse fenômeno, que estamos, de fato, nos vendo diretamente como os outros nos veem. No entanto, diz Bakhtin, vemos no espelho uma face que nunca temos efetivamente na vida vivida: vemos apenas um reflexo do nosso exterior e não a nós mesmos em termos de nosso exterior, porque estamos em frente ao espelho e não no seu interior. (FARACO, in BRAIT, 2005, p. 43)

Isso nos traz à tona o famoso “é impossível ver-se vivendo” do narrador-personagem Vitangelo Moscarda, em *Um, Nenhum, Cem mil*, quando este tentava desesperadamente flagrar-se no espelho despercebidamente. Sua tarefa era inútil porque quando se via no espelho perdia imediatamente, por exemplo, toda a sua naturalidade. Portanto, ainda conforme Faraco, é como se nos projetássemos num possível outro. Ainda citando Bakhtin, Faraco arremata:

É ingênuo pensar, diz ele [Bakhtin], que no ato de olhar-se no espelho há uma fusão, uma coincidência do extrínseco com o intrínseco. O que ocorre, de fato, é que, quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me olho no espelho não vejo o mundo com meus próprios olhos e desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo -- estou possuído pelo outro. (FARACO, in BRAIT, 2005, p. 43)

Espelhamento e identidade *versus* exotopia

A diferença entre o espelhamento e a exotopia pode ser ilustrado pela análise de Stuart Hall a respeito da noção de identidade cultural e vale a pena aqui como um pequeno parêntese que pretendo ligar à discussão sobre a exotopia. Stuart Hall, em “Cultural identity and diaspora”, comenta sobre o fato de que, quando falamos, fazemo-lo a partir de um determinado ponto de vista, inserido numa determinada cultura e tempo, pertencente a uma determinada classe social, a um determinado gênero, vinculado a interesses específicos, o que faz desse conceito não algo pronto e acabado, mas em constante transformação:

Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outsider, representation. (HALL, in WOODWARD, 1997, p. 51)

Stuart Hall divide a questão da identidade cultural de duas maneiras: a primeira como a ideia de uma cultura compartilhada, original, que teria uma ancestralidade em comum e que seria imutável, refletindo uma historicidade em comum. Percebe-se, portanto, nessa visão, uma busca de pontos de contato e semelhanças que se extrairiam da história em comum de um determinado povo.

Mas Hall também chama a atenção para o fato de se pensar identidade cultural a partir das profundas diferenças que um determinado povo pode ter. Pensar a brasilidade, hoje, por exemplo, é reconhecer essas diferenças, as rupturas e descontinuidades que também fazem parte de um princípio que nos une e que caracterizaria exatamente essa nossa “unicidade”. Chama a atenção a ideia de não só reconhecermos aquilo que somos, mas aquilo que podemos vir a ser: “Cultural identity, in this second sense, is a matter of ‘becoming’ as

well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture.” (HALL, in WOODWARD, 1997, p. 52)

Assim, se compartilhamos muitas histórias, nossa própria história está em constante transformação e não é tão unitária assim. É dessa perspectiva que Hall nos chama a atenção para o problema da experiência colonial em relação àqueles que foram colonizados, uma vez que, como Edward Said já analisou em *Orientalismo*, é a partir da experiência do ocidental que se funda a noção do oriental, com todas as marcações estereotipadas que essas noções implicam. É do ponto de vista ocidental que surge o oriental. Said chamava o resultado dessa relação entre poder e conhecimento de *orientalismo*, que também comporta, como Hall bem nos alerta, a ideia de que não se trata simplesmente de uma noção de um poder que se exerce na medida em que pode falar sobre o Outro, colonizado, de fora, mas de um poder que se exerce positivamente, de dentro, criando efeitos muito mais perversos, uma vez que se transforma no próprio desejo do colonizado em se identificar com o colonizador, por exemplo, ou de simplesmente aceitar a norma fundada por este.

Para o nosso trabalho, portanto, talvez seja interessante explorar um pouco a diferença entre essas duas perspectivas para a noção de exotopia. No primeiro caso, em que o colonizador impõe sobre o colonizado o seu olhar e funda todo o imaginário e o conhecimento que comporão a figura do colonizado, não encontraremos o processo de identificação. O outro, da perspectiva do colonizado, é sempre o outro e ponto final. Eu, como colonizado, não vou até ele para criar minha identidade, até por não existir essa possibilidade. Tenho, em relação a ele, toda uma marcação de diferença, que detecto em tudo que toco e falo. Percebo a presença colonialista na bivocalidade do meu discurso, no sentido bakhtiniano. Há uma barreira bem delimitada entre o que gostaria de fazer e dizer e o que esse outro me impõe. Não há retorno porque não há sequer uma ida: o mundo me é entregue impositivamente. Minha participação aqui se resume a uma negação ou aceitação parcial ou total do que o outro me impõe.

Na outra perspectiva, a de que o sujeito seria colonizado pelo outro, vamos até o outro e nos identificamos com ele, porém não voltamos de lá.

Passamos a usar as suas palavras, que nos habitam e com as quais nos habituamos de uma tal maneira que sequer as “aspeamos”, tamanho o processo de clonagem a que nossa imagem foi submetida ao ser “abduzida” pelo discurso do outro, a quem admiramos.

Nos dois casos, não há o movimento necessário para que haja exotopia, pois se, no primeiro, sequer chegamos a habitar o outro, no segundo, dele não retornamos para que possamos perceber alguma diferença.

Aqui parece ficar mais evidente que a matriz binária para proceder à análise de um processo de identidade não parece funcionar caso queiramos extrair daí o processo de exotopia, pois tanto na sua versão negativa quanto na positiva, não encontramos movimento algum em relação à percepção do que somos. Naturalmente que quando dizemos que não encontramos “movimento algum”, estamos nos referindo àquele necessário para que haja o que estamos chamando de exotopia. É quase como se, no primeiro caso, tivéssemos uma espécie de mera colagem, que, mesmo aderida à nossa superfície, não produzisse diálogo entre o que somos e o que o outro é. No segundo caso, é como se fôssemos sequestrados pela imagem do outro. Simplesmente desaparecemos ao sermos absorvidos pelo mundo do colonizador.

Esses processos nunca poderiam ser exatamente da mesma forma como estamos tentando mostrar, mas servem esquematicamente para pensarmos o elemento necessário para o movimento de exotopia, que só será alcançado pelo diálogo entre esses dois elementos, tanto de continuidade como de ruptura. Stuart Hall nos mostra como a convivência paradoxal entre esses dois movimentos cria o estranhamento necessário que estamos buscando, mostrando, ainda, a importância de se ver o quanto essas fronteiras entre a identidade e diferença são sempre elementos em transformação, não fixos, e dependentes de constantes reposicionamentos.

Distanciamento *versus* catarse *versus* exotopia

Um conceito muito semelhante ao de exotopia é o de distanciamento, utilizado por Bertolt Brecht no teatro cunhado como épico. Em *Ópera dos Três Vinténs*, por exemplo, podemos sentir essa preocupação do autor, que foi largamente difundida e discutida por ele mesmo. Brecht criticava abertamente um tipo de teatro considerado por ele como burguês, em que o público

abandona o seu senso crítico em troca da possibilidade de sentir emoções e embriagar-se com as mesmas sensações dos personagens, como que hipnotizados por um teatro escapista que lhe proporciona um gozo imediato.

Para entendermos melhor esse tipo de teatro, precisamos remontar um pouco a Aristóteles e seu famoso conceito de catarse. De acordo com Jean-Jacques Roubine, em seu livro *Introdução às grandes teorias de Teatro*, uma obra de arte representa seu modelo de três maneiras: ao idealizá-lo, ao imitá-lo ou ao degradá-lo. Para Aristóteles, por exemplo, a tragédia tinha o seu modo próprio, que era a idealização, o que significa que o herói deveria ser mostrado fora do mundo cotidiano do espectador, apesar de a tragédia não ser, de forma alguma, um lugar onde se dá um espetáculo edificante.

De acordo com Roubine, “para Aristóteles, a obra de arte tem como função provocar um prazer de natureza estética através da representação do real” (ROUBINE, 2003, p. 18) e tal prazer não decorre do objeto representado, mas da própria representação. E aí ocorre o que vai ser futuramente um prato cheio para Freud: sentimos prazer justamente por ver as imagens intensas de cenas cuja visão, no fundo, nos são dolorosas! E é daí que provém o famoso conceito de catarse: “a finalidade de tal prazer não é o prazer em si, mas o aprimoramento e o apaziguamento do coração.” (ROUBINE, 2003, p.19) Isso significa que a tragédia, de acordo com Aristóteles, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [leia-se catarse] dessas emoções” (ARISTÓTELES, p. 447)

Assim, dependendo da direção do afeto, teríamos uma ou outra. Na piedade, seríamos movidos por um sentimento altruísta, uma vez que me identifico com o personagem e me apiedo dele, por conceber que ele não deveria sofrer aquilo; no caso do terror, minha emoção é mais egocêntrica, pois também me identifico com o personagem, mas sofro porque não gostaria que aquilo que vejo acontecesse comigo.

Esse paradoxo — ou seja, sentir prazer justamente de emoções que deveriam ser desagradáveis a princípio — acompanha todo o teatro que busca essa depuração de sentimentos, pois, apesar de me entristecer e sofrer com o personagem, meu gozo é obtido pela beleza dessa representação.

Roubine faz questão de insistir na necessidade de o espectador se identificar nesse tipo de teatro: “O corolário dessa teoria é que ela baseia o

prazer, e portanto a prática do teatro, na identificação” (ROUBINE, 2003, p. 20) Para Aristóteles, só um espectador que se identifique plenamente com o personagem trágico poderia ser capaz de experimentar essas duas emoções conjuntamente. Tem de haver, necessariamente, neste tipo de teatro, uma situação tal que haja uma “efusão emocional do espectador, ou seja, sua identificação com o herói” (ROUBINE, 2003, p. 20). Daí a necessidade de eu acreditar piamente naquilo tudo que se passa lá no palco para que haja essa identificação e, portanto, a convivência das emoções de que falamos, ou ainda, é preciso que isso tudo seja verossímil para mim. Roubine coloca muito bem a questão em forma de uma indagação:

Eis a razão de a norma do verossímil se tornar um dogma cardeal: se não posso acreditar na possibilidade da ação representada, como poderia acreditar na realidade das desgraças que daí decorrem? E se não acredito nesses desgraças, como poderia sentir medo ou piedade diante de sua representação? (ROUBINE, 2003, pp. 20/21)

Com Brecht, começamos a ver um teatro bem diferente. Um bom ponto de partida poderia ser *Mãe Coragem*, que é um teatro que coloca questões para o público e espera dele não uma identificação direta, uma participação de algum tipo ilusionista. O teatro se pretende uma interrogação em relação a uma questão central na vida das pessoas, o teatro incomoda, coloca o espectador em xeque e insiste em não deixá-lo à vontade.

Para chegar a isso, Brecht teve uma boa influência do teatro de Piscator, que, durante os anos de 1920 na Alemanha, produziu um tipo de teatro que também era um profundo questionamento da sociedade. Sua visão era claramente marxista e pretendia mostrar que o homem era um produto das forças socioeconômicas, produto da luta de classes, alienado de sua força de trabalho, enfim, alguém explorado que deveria se libertar dessa exploração por meio de uma tomada de consciência. O problema é que, para tanto, Piscator não conseguiu se livrar de um tipo de teatro que tinha as mesmas fórmulas dogmáticas e fechadas de um teatro que fosse “hipnotizador” e que, de certa forma, pensasse por conta própria, sem que o espectador tivesse outra escolha senão a de aceitar as verdades que lhe eram impostas sem questionamento, por mais “libertadoras” que fossem as verdades que o texto pudesse verter. Em

outras palavras, o espectador continuava mantendo a sua atitude passiva diante da peça.

Piscator, de certa maneira, transformava o palco numa espécie de tribuna política e utilizava para isso diversos elementos revolucionários para sua época: desde palcos giratórios, telas para a projeção de filmes e *slides*, passando por esteiras rolantes até plataformas para ações simultâneas, tudo isso com a melhor das boas intenções: levar ao operariado alemão, um público basicamente iletrado, um questionamento sobre sua situação de exploração, de acordo com o que havia de melhor das doutrinas marxista-leninistas. O problema, entretanto, é que, para se chegar a isso, esse tipo de teatro acabava sendo tão grandiloquente e hipnotizador quanto um teatro que pregasse mensagens “alienantes”.

Brecht dá um passo adiante e pretende criar um teatro que não aliene o espectador, que seja não aristotélico, mas *épico*. Para tanto, em seus *Escritos sobre o teatro*, Brecht propõe três diretrizes, que poderiam ser simplificadas em três grandes propostas, segundo Roubine:

1. É preciso preferir o fragmentário ao contínuo;
2. É preciso reconsiderar a estética da representação;
3. É preciso reconsiderar a relação do texto com o espectador.

A expressão que melhor definirá essa mudança de perspectiva será o termo famoso “efeito de distanciamento”:

Trata-se de colocar o objeto da representação à distância do espectador para que este experimente a sensação de sua estranheza. Para que o considere não mais como evidente, como ‘natural’, mas como problemático. Para que provoque reflexão crítica (ROUBINE, 2003, p. 153)

Com isso, Brecht opõe a forma dramática, que propõe apenas o conflito, a uma forma épica, que propõe a contradição, não apenas expondo as feridas e fissuras de nossa sociedade, mas criando entre o espectador e o teatro apresentado um distanciamento tal que faz com que o sujeito não se perca numa identificação alienante, mas que, numa espécie de espelhamento crítico, tenha a oportunidade de ver-se; de ver, de fora, o funcionamento das contradições e os mecanismos contraditórios de sua sociedade e de ver-se agindo nesse contexto.

Não há mais espaço, neste teatro, para o efeito de verossimilhança (talvez seja até um pouco exagerado dizer tanto, mas vale enquanto tendência evidente), que levaria a qualquer possibilidade de o espectador sentir o que está vendo como uma verdade possível. O que o espectador vê agora é teatro, ou seja, é claramente uma representação, como se os bastidores, as coxias fossem expostas para que ele não se iludisse: todos os mecanismos teatrais estão à mostra.

De acordo com Roubine, a forma épica, ao contrário da dramática, aperfeiçoará

(...) procedimentos que permitam quebrar a ilusão teatral, levar de volta o espectador à consciência de si e à sensação de que aquilo que lhe é apresentado não é a realidade, nem mesmo uma cópia perfeita, mas uma 'representação', uma imagem insólita, problemática, e desprovida de 'natural', uma vez que admite sua natureza teatral... (ROUBINE, 2003, pp. 153/154)

Para se alcançar isso, naturalmente que o ator brechtiano também deve ser um ator que evite o ilusionismo e que o tempo todo lembre o espectador de que aquilo “é teatro”, como se essa técnica, no fundo, colocasse às avessas tudo o que toda uma tradição mimética teria durado anos para aperfeiçoar.

Roubine compara o papel desse tipo de ator ao do corifeu do coro antigo, que participaria da ação, porém sempre interpelando e criticando o protagonista, sendo uma espécie de “projeção do espectador, um pensamento e uma voz que ajudam este último a formar um juízo lúcido sobre o que está em jogo no drama e o debate que o sustenta” (ROUBINE, 2003, p.154)

No teatro épico, o texto é fundamental, mas também não pode ser analisado isoladamente, uma vez que será a rubrica da entonação que o elevará à condição de um texto efetivamente questionador. O mesmo enunciado aparentemente melodramático pode ter uma entonação, como de fato sempre tinha, extremamente irônica, a ponto de criar com o espectador uma cumplicidade tal que faria com que fosse visto efetivamente como uma ironia, o que causaria uma quebra, uma fragmentação na continuidade de qualquer sentimento que se aproximasse da identificação catártica.

Assim, o teatro de Brecht propõe sempre uma atitude para o espectador. Ninguém sai ileso de um texto brechtiano. Não é um texto que simplesmente cause um bem-estar ao espectador, que sempre sairá de uma peça

incomodado, questionando o seu próprio mundo, suas ações. Mas tudo isso é colocado sem “receitas”, sem fórmulas do “como fazer”. Não há solução no texto brechtiano. É o espectador que terá de encontrar suas saídas. Nas palavras de Roubine, o texto brechtiano:

Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua e somente sua. (ROUBINE, 2003, p. 154)

O distanciamento requerido era, portanto, fazer com que o público estranhasse coisas que lhe parecessem evidentes, contradições que foram naturalizadas pelo sistema, fazendo com que se recuperasse o espanto e a curiosidade dos espectadores em relação ao cotidiano:

*Estranhem o que não for estranho.
Tomem por inexplicável o habitual.
Sintam-se perplexos ante o cotidiano.
Tratem de achar um remédio para o abuso
Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre a regra.*
(Trecho inicial da peça *A Exceção e a Regra* de Brecht)

Como comparar esse modelo com o modelo exotópico que vimos trabalhando até então?

No teatro dramático, aristotélico, o espectador é engolfado pela história narrada à sua frente, refém do arcabouço sentimental em que se vê envolvido e empaticamente preso à trama e aos personagens com os quais se identifica, numa ida até o outro em que se perde a própria identidade e o próprio lugar exclusivo de onde ele poderia fazer diferença em relação ao outro, ao sofrimento desse outro. Não há exotopia aqui porque o movimento de retorno a si próprio não existiu e, portanto, é como se o espectador vivesse com tal intensidade o mundo do outro, mas com o mesmo olhar e a dor desse outro, sem poder apresentar a ele nenhuma novidade porque se perdeu a sua exotopia, o seu *locus* privilegiado e diferenciado em relação ao outro.

No teatro dialético, proposto por Brecht, temos um movimento diferente. O espectador é convidado a participar dessa dor do outro, mas é imediatamente expulso de lá pela ironia, pela fragmentação representada pelo texto, pela entonação dos atores, pela aparente desconexão do enredo e pelas mil e uma maneiras com que esse teatro nos apresenta uma realidade constantemente mostrada sob um viés crítico, mas do qual, de alguma forma, fazemos parte. É como se fôssemos até o outro, o personagem com o qual inicialmente nos identificamos, mas, expulsos da cena, fôssemos obrigados a rever esse mesmo personagem, agora visto de fora, com distanciamento, de forma crítica, embebidos exotopicamente de uma visão a mais em relação a ele.

Bakhtin critica fortemente a estética expressiva, segundo a qual a empatia significa o limite a que tende a atividade estética. Tomando o exemplo de Édipo, se perdermos o lugar privilegiado que ocupamos fora dele, deixamos de enriquecer o acontecimento da vida, deixamos de ser o que Bakhtin chama de autor-contemplador, e por isso acaba imediatamente o tom trágico de que se revestia a história de Édipo.

É como se eu dissesse que Édipo não sabe que é trágico. Sou eu, enquanto contemplador, de fora, que lhe empresto a tragicidade, o significado estético da tragicidade:

(...) o sofrimento, tal como é vivido concretamente, de dentro, pelo sujeito que sofre, não é trágico; a vida não poderia encontrar, dentro de si mesma, uma expressão e uma forma que fossem as da tragédia. Se começarmos a coincidir interiormente com Édipo, perderemos de imediato a categoria estética do trágico. (BAKHTIN, 1992, p. 86)

Segundo Bakhtin, o acontecimento-tragédia não coincide com o acontecimento-vida de Édipo. Os participantes de uma tragédia não são apenas os personagens, mas também o autor-contemplador, que, se perde a sua posição de fora do acontecimento, destrói toda a tragicidade estética do evento.

Bakhtin aposta na teorização de uma diferença entre a mera representação e a arte propriamente dita. Para Bakhtin, a diferença básica é que na representação há a ausência de espectador e herói. Tudo aproxima a representação da arte, mas quando há a presença do espectador, a

representação passa a ser vista do ponto de vista do todo, o que significa, segundo Bakhtin, que todos os outros elementos também se modificam em função disso.

Mas se o contemplador se deixar envolver empaticamente no limite da total identificação com o outro, estará renunciando à sua função estética, anulando o acontecimento artístico.

No fundo, o que está em jogo é que só haverá acontecimento estético se houver alteridade, que é justamente a relação de uma consciência com outra. Quando nos identificamos completamente em relação a um outro e não retornamos ao nosso lugar único na existência, é porque abandonamos a nossa própria existência:

Em que se enriqueceria o acontecimento se eu fundir-me com o outro: se de dois, passamos a um? Que vantagem teria eu que o outro se funda comigo? Ele só verá e só saberá o que eu mesmo vejo e sei, ele somente reproduzirá em si mesmo o que em minha vida continua sem solução (...) A produtividade do acontecimento não consiste na fusão de todos em um, mas na exploração da exotopia que permite à pessoa situar-se num lugar que é a única a poder ocupar fora dos outros. (BAKHTIN, 1992, pp. 102/103)

O leitor é chamado por Bakhtin de autor contemplador, o que significa que, primeiro, ele já faz parte da obra no momento de sua produção, uma vez que é levado em conta quando o autor criador escreve. Segundo, é da sua leitura que se fundará uma nova significação, atualizada a cada um que lê o texto. Assim, esse autor-contemplador também precisa de distanciamento, cuja exotopia atualizará o objeto estético. Um leitor que simplesmente se identifique com o que lê não adiciona nada ao texto, apenas configurando uma experiência catártica que duplica o herói. Vejamos o que o próprio Tezza comenta a respeito dessa vinculação entre o teatro e a exotopia:

Em páginas instigantes Bakhtin desenvolve o esboço de uma classificação do espectador como entidade estética, tomando como referência o teatro - talvez porque, no teatro, seja didaticamente mais visível ainda o fato de que é o olhar do espectador que cria o objeto, lhe dá uma unidade e um acabamento que nenhum de seus atores, vivendo a peça, isoladamente, é capaz de ter. E há algumas exigências para que o autor-contemplador adquira o estatuto de componente da obra estética. Por exemplo, a contemplação, ou a leitura, não pode se

confundir com o devaneio, em que eu mesmo me torno o herói - nesse caso, o ato estético se transforma, por exemplo, em ato ético (quando numa peça infantil a criança grita avisando o mocinho que o vilão se aproxima...)2.

Metodologia: caminhos e descaminhos

Bakhtin é um daqueles autores que trabalham na fronteira epistemológica entre a filosofia e os estudos linguísticos e literários. Ora enquadrado numa, ora noutra disciplina, a verdade é que se mantém sempre explorando um discurso sobre a linguagem e um questionamento sobre o papel do sujeito.

Isso às vezes concede às formulações bakhtinianas um caráter de ambiguidade epistemológica, as suas preocupações sempre oscilando entre algumas disciplinas, mas não se enquadrando exatamente nem numa nem noutra. O próprio Bakhtin, em *O problema do texto*, reconhece isso:

Nosso estudo poderá ser classificado de filosófico sobretudo por razões negativas. Na verdade, não se trata de uma análise linguística, nem filológica, nem literária, ou de alguma outra especialização. No tocante às razões positivas, são as seguintes: nossa investigação se situa nas zonas limítrofes, nas fronteiras de todas as disciplinas mencionadas, em sua junção, em seu cruzamento. (BAKHTIN, 1992, p.330)

É certamente uma discussão requeitada dizer que está havendo uma maior integração entre as disciplinas e as ciências, mas há que se considerar também o tema do ponto de vista da exotopia, uma vez que não se trata apenas de uma explosão de zonas limítrofes entre o que cada uma das ciências trata. Com o desenvolvimento de cada uma dessas ciências e disciplinas e a amplitude do poder de abrangência de seus instrumentos e de suas análises, naturalmente que os campos começam a interseccionar-se. Entretanto há ainda o componente exotópico, sobre o qual pouco se fala. Basta ver o isolamento a que as matérias humanísticas são condenadas pelas ciências exatas e vice-versa. Não se trata de uma junção a fórceps, mas de um

² Texto apresentado no Colóquio Internacional "Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin"; novembro de 1995; Departamento de Linguística da FFLCH/USP. Publicado em Bakhtin, dialogismo e construção do sentido; Editora da Unicamp, 2001; organização de Beth Brait.

repensar uma ciência enquanto mais capaz de dizer na medida em que se vê pelos olhos de outra ciência. Isso não descaracteriza cada uma delas.

Marília Amorim, em “Cronotopo e exotopia”, faz uma observação primorosa sobre a utilização do conceito de exotopia aplicado às Ciências Humanas: segundo ela, o texto do pesquisador não deve nunca emudecer o texto do pesquisado; ao contrário, deve exatamente permitir-lhe expressar com o máximo de elementos possíveis a sua clareza e totalidade, porém o texto do pesquisado não deve, por sua vez, emudecer o texto do pesquisador, uma vez que, se isso, o pesquisador não estaria senão repetindo as palavras do pesquisado e não teria contribuído com o seu olhar e de sua posição exotópica em relação ao outro. Daí a insistência de Bakhtin em dizer que essa ida até o outro, essa imersão no olhar do outro é apenas uma parte do movimento exotópico, pois é justamente o seu retorno que dará a esse olhar uma completude, uma totalização que, neste caso, só o pesquisador poderia dar e contribuir, sob pena de termos apenas um grande texto aspeado, plagiado, repetido: *“O fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas.”* (AMORIM, in BRAIT, 2006, p. 100)

Amorim insiste em enfatizar que esse diálogo não é, de forma alguma, simétrico, uma vez que exercemos, em relação ao outro, uma posição exotópica e, por isso, podemos abarcá-lo, totalizá-lo e contribuir com nosso olhar de fora dele e, arriscaria assim colocar, “dele de fora dele”. Bakhtin insiste em dizer que o autor é sempre a consciência de uma consciência, o que cria, portanto, o excedente de visão em relação ao outro.

Pensar a exotopia é colocar em jogo sobretudo uma relação dialógica. Um dos problemas que podem surgir com relação à ideia da construção do eu a partir do outro é a simplificação sobre o que seja cada um dos componentes desse diálogo. Pensar num eu fundado a partir de um outro não deve ser pensado, de acordo com o modelo que estamos adotando, como uma mera raiz dicotômica e binária, que oporia um eu (pronto, unitário, como se representasse apenas uma única voz individual, saída de si mesmo) *versus* um outro, não menos unitário, detentor de uma única voz social. Uma das formulações bakhtinianas mais fantásticas é exatamente a de se questionar a

noção de sujeito como unidade univocal, como se cada um de nós representasse um monólito ideológico e como se o outro com quem falamos fosse também o representante de uma única voz social. Uma das mais importantes contribuições bakhtinianas é exatamente a de se pensar o sujeito como um conjunto de vozes sociais, nem sempre harmônicas entre si. Os interlocutores de um diálogo, ao formularem enunciados, estão, cada um deles, povoados de diversas vozes sociais, de relutâncias, de críticas veladas, de oposições, enfim, e todas elas dialogam, por sua vez, com outros enunciados, buscam antecipar respostas, dialogar com essas possíveis respostas, num emaranhado nem sempre fácil de se formular. Toda essa pressuposição de multiplicidade não lhes retira, no entanto, a unicidade, seu lugar único no mundo.

O modelo que embasou boa parte do que se produziu e ainda se produz nas Ciências Humanas é o modelo estrutural, retirado em parte da linguística saussureana. Esse modelo, extremamente funcional, ganhou um foro praticamente universal durante um bom tempo e representou, em muitas áreas, um ganho excepcional. Entretanto o raciocínio binário que o fundamenta, apesar de ser muito mais fácil de se manipular nas ciências, extrai a sua funcionalidade do apagamento de uma série de diferenças, de desconformidades, do não se levar em conta a heterogeneidade constitutiva dos elementos, que, vivos e múltiplos, negam-se a se conformar com a realidade pré-estabelecida e binária que lhes é oferecida.

Como dissemos, isso não significa que esse modelo não tenha sido muito feliz e produtivo em diversas áreas. Basta pensar no que se produziu na etnografia de um Lévi-Strauss ou nos modelos chomskyanos.

Interlúdio *philosophicum*

Quando tentamos estruturar um texto, são muitos os descaminhos que nos fazem deslizar para a fuga ao tema ou para a multiplicação desnecessária de fontes ou diálogos que estabelecemos. Consciente disso e de que meu principal interlocutor é Bakhtin, achei, porém, muito conveniente fazer um pequeno parêntese e falar sobre o que dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 1, que fazem uma crítica bem consistente a esse modelo binário, que se utiliza normalmente da imagem

de uma Árvore ou de uma Raiz como seu paradigma ou sua maneira de pensar. De acordo com Deleuze e Guattari – que, nesse sentido, coincidem com a maneira de pensar bakhtiniana o que justifica a sua inserção aqui nesta discussão –, o maior problema desse modelo é o ter de pressupor uma unidade prévia naquilo a que pretendem impor um raciocínio de raiz ou árvore.

Mesmo numa situação que imagine raízes pivotantes, o que poderia conceder a esse modelo um matiz muito mais variegado, não teríamos, ainda assim, a superação da pressuposição de “*uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias*” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 13). Trocam-se seis por meia dúzia, pois a dicotomia foi substituída pelas relações biunívocas, mas sem abandonar a base de certeza e de unidade da raiz que as pressupõe.

Uma outra proposta utilizada em substituição a essas duas seria a do *sistema radícula, ou raiz fasciculada*. Mais difícil de visualizar, este modelo, muito utilizado na modernidade, cria uma situação de multiplicidade imediata de raízes secundárias, mas ainda assim pressupõe uma unidade anterior ou a ser alcançada, o que implicaria uma espécie de hierarquia, uma negação da própria multiplicidade que pretende erigir. Ou seja, Deleuze/Guattari propõem que não se trata de extrair a multiplicidade da unidade, mas o contrário: “subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ ” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15)

Os autores chamam esse sistema de *rizoma*, que, entre outras, possuiria a característica de conexão e heterogeneidade: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. Isso significa que não há nem uma hierarquia, nem um ponto definido anteriormente, nem uma ordem prévia necessária, pois todos esses elementos podem estar se transformando e se conectando a qualquer momento e a partir de qualquer lugar. É a própria noção da heterogeneidade constitutiva, que torna a vida tão imprevisível e única. Quando falamos em um sujeito, de acordo com Bakhtin, estamos, portanto, falando sobre alguém que é todo um conjunto de vozes sociais, que se inter-relacionam e se conectam e constituem parte de um Ser em evento.

Outro princípio desse modelo é o da multiplicidade: não há uma unidade prévia que sirva de pivô, por isso as multiplicidades são planas, não há uma hierarquia do tipo sujeito-objeto.

Essa característica fica muito evidente quando se pensa no princípio de “ruptura a-significante”: se não há simetrias, não há um ponto, não há um início primordial, o que existem são linhas, que se remetem constantemente umas às outras, mas sem um acordo prévio de onde se conectarão com outras, como também não se sabem quais sejam. Assim, um rizoma “pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retorna segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.” (p.18)

Provavelmente um dos momentos que mais nos interessam em Deleuze/Guattari para pensar a exotopia é perceber que o modelo rizoma propõe-nos um princípio que opõe *cartografia* a *decalcomania*. O modelo da árvore ou da raiz pivotada ou fasciculada nos condena a uma lógica previsível do binário, mesmo que levada às suas consequências mais radicais (como na Informática, por exemplo), a variações infinitas, mas todas reproduzindo uma lógica do decalque, da cópia.

É quando vamos até o outro com um olhar pré-concebido sobre seu mundo, propondo-lhe respostas prontas que se enquadrem no nosso decalque da realidade que já possuímos e cuja lógica binária, mesmo quando levada às últimas consequências, ainda assim se incumbiria de como “dizer o mundo” para o outro, conformá-lo segundo o nosso modelo. É, em outras palavras, eliminar a exotopia. Não há o que ver a mais quando o que vemos é o mesmo.

O decalque hierarquiza o mundo, eliminando a sua novidade. Não há perguntas no mundo do decalque; há apenas indagações. Em toda indagação há um mundo pronto ao qual o outro deve se conformar caso continue a jogar esse jogo binário. Em toda indagação há uma verdade pronta a ser reconhecida, nunca construída. É como se fosse uma matriz a que obrigamos a realidade a se conformar, um leito de Procusto (impossível não lembrar Feyerabend quando se utiliza essa imagem) muito estreito para o que o outro poderia nos oferecer.

O mapa, ao contrário, nos propõe uma realidade aberta, como se fossem perguntas cujas respostas são muito imprevisíveis, tal como a realidade o é: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22)

O decalque, ao contrário, já segmentou o mundo em respostas que ele já sabia, portanto é um eu que não consegue ir até o outro e embeber-se dessa outra realidade. É um eu aprisionado em seu próprio mundo, com todas as respostas prontas. O decalque é uma espécie de espelhamento narcísico em que este eu se reconhece e cuja realidade mostrada não lhe cria nenhuma possibilidade de risco, de susto, de espanto diante do mundo. O decalque lança uma matriz pronta sobre o mundo e o condena a organizar-se em função desse modelo. Deleuze/Guattari assim explicam a lógica do decalque imitador:

O decalque (...) já transformou o rizoma em raízes e radículas. Organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades segundo eixos de significação e de subjetivação que são os seus. Ele gerou, estruturalizou o rizoma, e o decalque já não reproduz senão ele mesmo quando crê produzir outra coisa.
(DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.23)

É ele mesmo que ele vê no universo que pensa estar criando.

O problema dessa lógica binária não é apenas o seu caráter limitante, mas o seu teor bloqueador da novidade. Nada se cria no decalque (o nome já diz); reproduz-se a mesmidade do que sempre foi.

Naturalmente que as perguntas são também carregadas ideologicamente, plenas de pressupostos, mas as respostas que sugerem são, ainda assim, mais abertas do que o mundo já estabelecido das indagações. O mundo da indagação é o mundo da falácia. Exige do outro uma escolha do já-escolhido, por mais “múltiplas” que sejam as opções já-prontas. Reagir a uma indagação exige não uma resposta, mas uma outra pergunta, ou uma negação da pergunta. Exige, entretanto, uma rapidez de pensamento ou um momento de reflexão nem sempre condizentes com o fluxo normal de uma conversa cotidiana, por exemplo.

Foucault, no texto *Theatrum Philosophicum*, comentando sobre o pensamento de Deleuze, enfatiza uma crítica a esse pensamento binário, propondo, em vez de uma resposta para a questão, um problema. Ou seja, deslocar a questão é o mais importante, evitando o pensamento categórico do jogo do certo/errado, verdadeiro/falso.

Isso faz lembrar uma história, que, tão emblemática, parece uma anedota: certa vez, um sujeito, em um manicômio judiciário, comentava sobre o jogo ao qual o psicólogo o submeteu. Dizia ele que o psicólogo lhe deu um

copo furado e, indicando-lhe a torneira da pia, fez pressupor, ao sujeito que estava sendo testado, que era preciso encher aquele copo de água. O interno, preso ao que Foucault/Deleuze chamariam de lógica categorial, comentava sobre a cilada a que estava submetido: no seu entendimento, se fosse até a pia tentar encher o copo, poderia ser considerado como alguém fora do seu juízo ou desatento, uma vez que estava claro que o copo não tinha fundo; mas, também, comentava ele, se simplesmente se negasse a realizar a ação, poderia, ainda de acordo com o seu entendimento, ser interpretado como alguém que estaria tendo algum tipo de comportamento “não colaborativo” ou algo assim, daí o seu desespero e impotência diante do que considerava uma impossibilidade de ação, repetida inúmeras vezes durante a sua estada na instituição.

Assim como em relação à lógica da indagação, a resposta talvez seja sugerir outro jogo, negando-se, mas ao mesmo tempo propondo outra pergunta, outra questão.

Rizoma e exotopia

O movimento de exotopia que se pretende flagrar aqui é exatamente o da diferença entre o que poderia representar o mesmo (um eu), e o que representaria um diferente (um outro). O movimento criador de exotopia que estivemos explicando até agora não pode, absolutamente, ser visto como produzido a partir de elementos estáticos, estanques. Portanto, em Bakhtin, não se trata de movimentos que dependam de uma sequência temporal, pois devem ser pensados como momentos que acontecem conjuntamente: “os momentos de empatia e de objetivação interpenetram-se mutuamente.” (BAKHTIN, 1993, p. 15)

Bakhtin faz questão de enfatizar que, durante o movimento de empatia e retorno, o sujeito não perde a sua unicidade em momento algum: “Não é o objeto que inesperadamente toma posseção de mim como alguém passivo. Sou eu que me identifico ativamente com o objeto: criar empatia é um ato meu, e apenas isso constitui sua produtividade e novidade.” (BAKHTIN, 1993, p.16).

Outro elemento importante é o fato de não se tratar, nesse caso, de uma mera reflexão estética, uma vez que esse seria então uma ação realizada de fora do ato estético, a partir do que já tínhamos em nós. E o contrário também

é verdadeiro, ou seja, pode haver a pura empatia, a identificação completa do sujeito que vai até o outro e por lá fica, o que implicaria uma perda de identidade, da unicidade do Ser, ou seja, um desaparecimento do sujeito na cópia.

Mas é possível mesmo uma pura empatia? Segundo Bakhtin, não, pois se o que temos como resultado dessa coincidência de seres é o desaparecimento do meu ser, que se identificaria com o outro, então não poderia haver qualquer acrescentamento sequer à consciência do que foi esse movimento. Bakhtin chama esse evento de “empatia passiva”, “ser-possuído”, “perder-se”, diferenciando-o da ideia da autorrenúncia presente no movimento ativo de empatia de ida até o outro, mas sem a descaracterização. É como se, nesses momentos, eu continuasse me inserindo no lugar do que Bakhtin chama de Ser e o sujeito passasse a ser uma espécie do já citado *n-1* deleuziano.

Para Bakhtin, esses momentos de interpenetração dos movimentos de empatia e objetivação sugerem um presente contínuo, sem uma necessária noção de sequência temporal. Em Foucault/Deleuze, essa mesma ideia é também enfatizada. Foucault ressalta o uso da expressão *Voltar* da diferença exatamente para mostrar que esse termo (um verbo, uma ação) mantém a noção de processo em andamento, que os termos *Devir* ou *Retorno* parecem não contemplar, uma vez que parecem sugerir um movimento acabado e pronto:

(...) não se trata ali de uma sucessão de presentes, oferecidos por um fluxo contínuo e que, em sua plenitude, deixaria transparecer a densidade de um passado e se delinear o horizonte do futuro, do qual eles seriam, por sua vez, passado. Trata-se da linha reta do futuro que corta ainda, e ainda recorta perpetuamente a menor densidade de presente, a recorta perpetuamente a partir dela mesma” (FOUCAULT, 2000. p. 252)

Se em Guimarães Rosa, o importante não é nem a chegada nem a saída, mas a travessia, também em Deleuze/Guattari temos o reconhecimento desse movimento, que coincide com a noção de eventicidade que Bakhtin também formula: esse modelo rizoma pressupõe um encontrar-se entre as coisas, mas como uma ideia de processo, de movimento, não como uma média:

(...) ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE&GUATTARI, 1995, p. 37)

Breve espaço entre a dúvida e a exotopia

Essas reflexões nos levam a algumas questões: como chego a pensar o outro? Com que aparato posso conhecê-lo? Que garantias tenho do que penso saber a seu respeito? Talvez seja interessante, antes de nos lançarmos à análise dos personagens e da narração de Tezza, esta reflexão.

Vejo alguém que bebe água. Penso, em função do que sei sobre mim mesmo (o aparato que utilizo para pensar este outro), que ele estava com sede. O valor dessa verdade que retiro a partir da observação do outro é de uma grande simplicidade. Como Hume já nos alertava, de observações gerais das muitas vezes que vi alguém com sede que, em seguida, tomava água, chego à conclusão apressada de que uma coisa A (sede) foi que causou a outra B (tomar água). E eis que precisamos transformar o mundo em algo muito simples (binário, dualista) para que nossa teoria possa ganhar um foro de verdade necessária. Talvez, mais cautelosos, disséssemos apenas que o máximo do que podemos dizer sobre isso é uma descrição: alguém tomou água, o que reduz bastante o nosso poder teórico, que perdeu repentinamente muito da sua universalização e de seu aparato sistêmico. Ou não?

Senão, vejamos:

1. Um sujeito X me observa muito discretamente e, atento ao meu menor gesto, percebe que eu o observo. Ele se dirige até a torneira, pega um copo de água e bebe como forma de disfarçar seu embaraço, apesar de não sentir a menor sede.

2. Um sujeito X quer conhecer um ambiente R e, para isso, usa como desculpa uma pretensa sede, vai até o bebedouro que ele sabe existir lá e bebe água.

3. Um sujeito X vai até o bebedouro e bebe um copo de água. É até aí que eu o observo, este recorte do mundo que conheço. É assim que eu o concebo, é assim que eu analiso e concebo a sede que, imagino, precede o

seu gesto. Não, não estou lá alguns segundos depois para ouvir o grito do diretor: Corta!

4. Uma versão mais publicitária poderia ser assim: um sujeito X vai até o bebedouro e bebe um copo de água. Está mais do que claro que ele está com sede. Suas mãos tremem, o filete de água no canto de sua boca de goles avantajados que rapidamente esvaziam o copo. Eis o mundo e minhas certezas: eis um sujeito com muita sede. Mas não, eu não estava lá para acompanhar o mesmo sujeito perguntando para o patrocinador: — E aí, você acha que convenci?

5. Um sujeito X se dirige até o bebedouro e bebe um copo de água. Ele não tem sede, ele é alcoólatra e precisa preencher um vazio que é completado artificialmente pelo gesto de portar um copo nas mãos e beber algo, o que o satisfaz momentaneamente.

Ficando apenas nesses exemplos, vemos que o mundo humano visto por uma teoria universalizante é cega para a ficção do mundo que só o mundo real, a carnadura da existência, poderia conceber, e é também justamente aí que começa e de que se alimenta o reino da ficção literária.

Se meu objetivo é tentar explorar e mostrar o potencial heurístico do conceito bakhtiniano de exotopia em análises que se relacionem à literatura, especificamente no caso Cristovão Tezza, então essa possibilidade de abertura de possibilidades de interpretações ganha aqui um significado todo especial. Para dar um exemplo, basta a confusão que muitos fazem em relação ao autor-homem e autor-criador no caso Tezza.

Estamos diante de um autor que se utiliza abertamente de um referencial que lhe é familiar, da cidade, dos nomes de ruas que lhe são caras, dos bares, avenidas, cinemas, teatros, pessoas, autores (o Dalton que o diga...), enfim chegando mesmo até o limite da utilização de informações muito próximas as da relação com o seu próprio filho, que sofre de Síndrome de Down, expondo detalhes cruciais que só nos pareceriam próprios a quem efetivamente os vivenciou na carne. E no entanto tudo isso deveria ser visto apenas como uma máscara, apenas o material componente do romance em que autor-criador não pode ser confundido com o autor-homem.

Mas isso, ao mesmo tempo, poderia também denunciar não uma opção pelo que lhe é mais familiar (e, portanto, um universo que dominaria

literariamente muito melhor do que se se aventurasse por mares nunca dantes em alguma paisagem exótica alhures, o que também pode redundar num artificialismo sem fronteiras, carregado de clichês e dê-lhe muita estereotipia para preencher a carnadura...), como fosse um mero espelho biográfico a que completariamos um a um com os detalhes (sórdidos ou não, colhidos à socapa) que conhecemos da vida de um certo Cristovão bonachão, mas sim um aspecto mais global da escrita que o condena a não se ver como aquele que não consegue extirpar-se de seu próprio mundo, isolado em sua condição de professor (e são tantos os professores em seus livros) ou artista (poetas, romancistas, artista plástico, fotógrafo etc., outros tantos também ali na carne das suas obras), todos compondo um quadro típico da pequeno-burguesia herdeira dos sonhos das décadas de 60/70, agora emaranhados pelo calor da necessidade e dos novos tempos mais pragmáticos que nos condenam a uma tensão constante entre os nossos sonhos mais sagrados de adolescência e juventude e a nossa casmurrice da modernidade, entre as nossas mais sacrossantas utopias e as pequenas concessões que se acumulam num mar de conveniências do vil metal.

Assim, também poderíamos, mais que a vida pessoal de um autor, ver, na verdade (se o eco e o Eco assim o permitirem), um autor que se isola no mundo autorreferencial da literatura, entre as quatro paredes e a tela de seu computador (e, no caso de Tezza, pelo menos até *O filho eterno*, diante de uma folha de papel, já que era assim que ele escrevia), imerso no emaranhado de autores que citam autores que citam outros tantos autores, numa literatura que se vê narcisicamente refletida em si mesma, produzindo, portanto, para um determinado público que também seria narcisicamente transportado para o seu próprio território dos bares, avenidas, cinemas, teatros, os temas mais candentes da nobre arte de dizer-se para dizer-se. Ou seja, o espelho de todos os que seriam capazes de identificar ali, naquela obra, os autores referidos, flagrando sagazmente as intertextualidades labirínticas entre o cinema e a literatura, captando augustamente as ironias, as metáforas, identificando-se, enfim, com aquele espírito de época e de referências construídas *ad hoc* para o seu reconhecimento.

Mas aí também um limite. Estaríamos, ao que parece, nos esquecendo de que muito provavelmente podemos estar também diante de alguém a quem

todos esses elementos são absolutamente banais (e aqui Bakhtin poderia muito bem interferir e dizer *prosaicos*, no que essa palavra contém de oposição a uma grande literatura feita de torneios verbais, mais aproximada do discurso poético e por muito tempo mais valorizada, como mais condizente à tradução das grandes verdades da humanidade) e somente necessários na medida em que, sob esse pretexto, o mais importante é a imersão no mundo do pensamento de todos os personagens e narradores, mostrando, no limite, as diferenças entre a *persona* que se expressa e a interioridade fugidia de cada um deles.

Ou então, quem sabe, mostrar como as vozes sociais se digladiam no interior desses seres humanos em busca de uma síntese que se expressará apenas para uma nova batalha nessa arena íntima, que não tem fim. Ou mostrar, ainda, a importância do olhar do outro no sentido de iluminar o que cada um deles não conseguiria ver em si próprios, encastelados em seu pequeno mundo cheio de culpas, medos e timidez.

Quiçá (e alguém diria “vai que numa dessas”...) minúsculas alegorias ambulantes de pequenos filhotes trevisânicos, mas agora com as entranhas de fora, perambulando pelas sarjetas curitibanas da pequena classe média e seus mitos transparentes a se esgarçarem no contato uns com os outros.

Mas por que não também, em meio a contextos tão *prosaicos*, a extração e isolamento da ambígua trajetória de pequenos seres envolvidos cada um em suas tragédias pessoais, levadas ao limite, expostas à exaustão, sempre envolvidos em decisões nevrálgicas? Mas não caberia ainda a possibilidade de se pensar esses mesmos heróis tão comuns a esta cidade, enredados numa situação de crise de identidade, em que, ao que parece, estariam sempre num lugar além ou aquém de suas possibilidades e, por isso, eternamente deslocados, representando papéis que não lhes cabe em relação ao mundo que os cerca?

Ou, quem sabe, não estaremos diante de uma obra que nos apresenta personagens a quem a noção de alteridade é tão forte na construção de sua identidade que se veem paralisados diante do olhar do outro, sempre panopticamente voltado para eles? Ou não é senão a tentativa de criar personagens que buscam, no olhar do outro, o salto exotópico, para melhor se verem a si mesmos?

Mas tudo isso não é ainda e nem pode ser tudo, mas vai que daqui a pouco.

Nosso próximo passo é ver como a noção de exotopia atravessa constantemente o texto tezziano desde o livro *Trapo*. Nossa intenção, portanto, não é a de produzir uma leitura global de cada uma das obras a seguir, mas percorrê-las munidas desse olhar em busca da e de exotopia.

II. Fragmentos de um discurso exotópico

L'éléphant et les quatre aveugles

*Il y avait autrefois à Bénarès un Roi très sage. Il
convoqua un jour dans son palais quatre aveugles de
naissance. Puis il fit introduire un éléphant dans la
grande Salle du Trône.*

Il dit alors aux aveugles:

*Vous allez toucher cette grosse chose et me
dire ce que c'est.*

Le premier toucha la queue et dit:

- Bien sûr, c'est une corde!

Le deuxième toucha la queue et dit:

- C'est un serpent!

Le troisième toucha une patte et affirma

sereinement:

- C'est de toute évidence un tronc de bananier!

Le quatrième toucha le ventre et s'exclama:

- Mais c'est une barrique!

*Et ils se mirent à se disputer et à en venir aux
mains...*

(VERNETTE, 1993, p. 88)

Trapo: o Édipo exotópico

Trapo foi um livro que Tezza começou em 81, terminou em dezembro de 82, mas que só saiu em julho de 88. Nada foi revisado nele em todas as sete edições subsequentes (começou na Editora Brasiliense, foi para a Rocco e está na Record).

Trata-se da história de um jovem poeta de 20 anos, Paulo, chamado de Trapo, que, em plenos anos 70, se suicida. Seus manuscritos acabam caindo, por intermédio da dona da pensão onde ele morava, nas mãos de um professor aposentado, que recebe, a contragosto, aquela montanha de textos e aceita, contrariado, organizá-las.

O texto todo é intercalado da voz do professor Manuel, cuja linguagem é mais formal e rígida, apresentado-se mais conservador em sua visão de mundo, e as cartas e poemas de Trapo, cuja linguagem é completamente experimental e abusada em comparação com a do velho professor.

O professor Manuel é um professor que dá aula há trinta anos e tem mais de cinquenta. Só teve uma mulher, a quem perdeu cinco anos depois. Em sua casa, há muitos livros e vive solitário. Tudo faz lembrar o próprio quarto de pensão em que morava o Trapo, que também vivia sozinho como o professor, que mora numa casa de 1940 que se opõe aos prédios ao seu redor: passa-se a impressão de que o mundo mudou, mas ele não. O encontro com a figura e a história de Trapo despertará nesse professor uma série de reflexões e uma espécie de encontro consigo mesmo e com seu próprio passado, num confronto direto com sua vida que vai percebendo como medíocre.

Izolda, a dona da pensão onde Trapo morava e onde se suicidou, é muito falante, representa quase o oposto de Manuel. Ao longo do texto, vai simbolizar uma espécie de contraponto linguístico, social e de visão de mundo do professor. É como se a voz do povo, com sua multidão de vozes sociais, invadissem a casa do professor solitário, que, por sua vez, lentamente vai imergindo nesse mundo e nesse cotidiano popular e de Trapo e dele começando inclusive a gostar.

Desde os primeiros romances, já notamos a presença de um tipo de preocupação de Tezza com o olhar, neste caso, o de Manuel. O mundo todo é sempre filtrado pelo olhar perspectival, que é acionado a todo instante, categorizando o que vê, inserindo-o nos seus compartimentos já previamente construídos:

O olho vê, aciona o mecanismo mental, e a resposta vem instantânea, definindo o objeto -- prostituta -- e só então suspiramos aliviados. Não há ninguém no mundo que não tenha armazenado na cabeça um fichário de imagens definidas (quase sempre definitivas) sobre o mundo, as coisas e as pessoas. Viver sem essa mecânica seria difícil. (TEZZA, 1999, p. 9)

O narrador Manuel o tempo todo interrompe sua narração para observações que faz para si próprio, mesmo no momento em que está diretamente conversando com os seus interlocutores. Algo como um diálogo

interior exposto ao leitor. Isso mostra claramente a diferença entre o que ele está pensando e o que a polidez ou a educação lhe permitem dizer. Essa característica de Tezza, de tentar perscrutar, entender e explicar o funcionamento do pensamento dos seus personagens e narradores ocorrerá em todos os livros, e será levada à última potência em *O fotógrafo* e *O filho eterno*. Aqui, em comparação com estes livros, este recurso ainda é muito simples, mas já deixa evidente a diferença entre o que pensamos e o que dizemos, mostrando uma fratura na identidade dos personagens, que não são monólitos transparentes, mas cuja opacidade só nos é possível entrever por meio das intervenções do narrador.

Um exemplo disso é quando Izolda fala: “-- Acostuma-se a tudo nessa vida. Apesar de com a sua arrumadeira eu não aconselho coador de pano. O senhor acabaria tomando café de aranha, que horror!” (TEZZA, 1999, p.11) O comentário de Manuel, em seguida (“*Um horror, realmente.*”) é feito exclusivamente para o leitor, de quem Manuel já busca cumplicidade, mas que mostra a presença do diálogo interior e a diferença entre o portar-se educadamente diante do outro e a intensa vida interna que se passa em cada um.

Constantemente há um jogo de imagens entre os personagens, cada um tentando apostar no que o outro estaria pensando, mas com predomínio evidente dos pensamentos de Manuel. Vejamos Izolda, por exemplo, comentando sobre as primeiras impressões a respeito do prof. Manuel:

-- Quando o senhor abriu a porta, eu pensei: eis aí um velhinho desses que não existem mais, que vale a pena a gente conversar. E não foi preciso o senhor abrir a boca. É que eu tenho uma intuição danada. Só pela cara eu já sei quem é. Também, lidando anos e anos com aquela pensão, fica ali, na Treze de Maio, se não tiver olho firme vira bordel. (TEZZA, 1999, p.13)

Trata-se de uma observação em que não há ainda a ideia de exotopia para Manuel, pois, no fundo, são as palavras de uma mulher que, segundo ele, baseada nos seus anos de experiência como dona de pensão, articula e põe para funcionar os seus padrões, tão estereotípicos quanto os do professor Manuel ao analisá-los.

Em *Trapo*, a noção de exotopia é retirada do projeto global da obra. São outros os mecanismos que chamam mais a atenção do leitor durante o texto (a

questão edípica, a diferença de registro das vozes sociais dos personagens envolvidos e outros), porém a preocupação com o olhar do outro, a presença de um narrador que está o tempo todo questionando e refletindo sobre o mundo e sobre si mesmo, tudo isso compõe o Tezza que conhecemos até hoje. O envolvimento do professor Manuel com a vida de Trapo vai gradualmente tomando conta de sua existência: “Estou impregnado de Trapo, da profusão de imagens, sensações, trocadilhos, metáforas, palavrões, lugares-comuns, voos rasantes e voos altos, uma caverna de paixão e desespero. Que diferença de mim, que suave inveja!” (TEZZA, 1999, p.114)

Essa diferença entre os mundos de Trapo e do professor Manuel é reveladora para este. Manuel se vê quando olha para Trapo, não pelo que se assemelha a ele, mas pelo que ele, Manuel, não é e não tem. Reconhecer isso é o caminho de volta do movimento exotópico. O professor Manuel se propõe, lentamente e ao longo do livro e de sua narrativa, a esse mergulho na vida do outro, a princípio apenas com um olhar curioso, mas que vai envolvê-lo completamente até o fim do livro. Manuel mergulha na vida de Trapo, quer saber como ele pensa, o que escreve, o que os amigos dele pensam sobre ele, tenta colocar-se no lugar do outro para compreendê-lo. À medida que vai conhecendo a vida de Trapo, vai abandonando muito de seus preconceitos, mas, ao mesmo tempo, servindo como uma espécie de contraponto às observações e texto de Paulo Trapo, cujo lirismo e linguagem vão sendo criticados e ironizados pelo professor. Ao mesmo tempo, porém, adentrar na vida de Trapo é realizar um mergulho na própria vida, no que o professor Manuel não é e que só fica sabendo quando em contato com a vida do poeta; quando, comparativamente, se percebe pelo que vê no outro. Temos também aqui mais uma relação pai-filho, tão comum nos livros de Tezza, uma vez que o professor Manuel como que “adota” Trapo como se fosse seu filho:

E havia algo neste filho nascido morto que era um mistério maior, sob o pretexto da literatura: a morte. Entendê-la em Trapo era entendê-la em mim. Talvez essa – e o álcool me estimulava a elucubrações – talvez essa a razão de recusar e querer trapo tão sistematicamente. Por trás do comodismo, o medo da revelação. Trapo exige um mergulho que é também um mergulho na minha própria realidade, à tristeza bem comportada da minha solidão. A literatura, mero pretexto. (TEZZA, 1999, p. 130)

A principal diferença entre Trapo e o professor está estampada na linguagem de ambos, que Tezza soube muito bem caracterizar como vozes absolutamente díspares. De um lado, um professor rigoroso, preocupado com os padrões formais da língua, com os cânones mínimos da literatura, com uma visão equilibrada e racional a respeito do mundo; de outro, um jorro literário anárquico e surpreendente, uma visão de mundo questionadora e crítica, corrosiva e experimental, uma noção de arte completamente intuitiva (“Heliussfante, quero escrever como você desenha. Intuição pura!” (TEZZA, 1999, p. 119). Essa diferença é muitas vezes sintetizada pelo professor, que, se a princípio mostrava abertamente sua aversão ao que Trapo escrevia, estigmatizando o que o poeta tinha a dizer, aos poucos, envolvido com o personagem, vai aos poucos relativizando e amenizando os seus questionamentos:

Ele tinha uma massa enorme de informações, intuições, sensações, toda a matéria-prima do trabalho literário. Mas tudo em estado bruto, alucinante demais, demasiado na moda, excessivamente próximo da realidade para entendê-la em profundidade. Faltava-lhe, também, disciplina.” (TEZZA, 1999, p. 98)

Muito importante ressaltar a quase absoluta falta de comunicação entre os personagens, que não se entendem, pertencem a mundos diferentes e, ao mesmo tempo, suas profundas vidas interiores, mostradas pelos narradores. Nesse caso, porém, vamos lentamente notando a maior proximidade desses personagens, que se encontrarão no final do texto, em busca da verdade, que só é (quando muito) presumida no final. Trapo não é entendido por Rosana (e provavelmente não a entende também). Izolda e Manuel pertencem a mundos muito diversos, com visões de mundo diferentes. Mas a incomunicabilidade maior, sem dúvida, se dá entre Trapo e seu pai.

A marca comum dos personagens tezzianos: o deslocamento. Vejamos aqui o professor Manuel sobre o seu tempo: “sou um marciano desembarcando na Terra.” (TEZZA, 1999, p. 81)

Chama a atenção o fato de que este livro inaugura uma série de outros livros de Tezza que aprofundarão o tratamento de personagens que se sentem isolados, solitários, deslocados e marginais. Essa característica é, em Trapo,

de certa forma, um dos *leitmotiven*, uma vez que, ao longo do livro, o que se dá, na verdade, é o choque desse isolamento, que se vê abalado pela dialética do encontro, mesmo que póstumo, como no caso de Trapo e de seu pai ou mesmo do professor Manuel, que acaba sendo envolvido pela história de Trapo, modificando bastante toda a sua rotina solitária e acomodada.

A ideia das vozes sociais que nos atravessam aparece aqui de forma muito sutil, ainda não verbalizadas bakhtinianamente como em romances posteriores de Tezza. Aqui, por exemplo, temos a ideia de um fichário mental que “estabelece”, que “decide”, que “julga”, como no exemplo a seguir: “— Não estou julgando, eu... Mentira: estou sim. Por que outras coisas misteriosas pode-se julgar uma pessoa, senão pelo que ela fala e por nosso filtro mental?” (TEZZA, 1999, p. 29)

E este “julgamento”, de acordo com o seu “fichário mental”, faz desse narrador alguém que não consegue olhar para nada sem uma atribuição de valor. A carga verboaxiológica das palavras de Manuel está bem distante da absoluta relativização dos narradores de *O fotógrafo* ou de *O filho eterno*. Manuel também relativizará sua fala, mas à medida que convive e se envolve com os personagens. O importante é notar que ele atribui uma carga importante a esse filtro mental, composto de todos os seus conceitos, de sua visão de mundo, de sua avaliação sobre si e sobre os outros, suas categorizações: “Nenhum sinal daquele eficiente filtro mental, o pequeno computador que sempre soube tão rapidamente explicar, delimitar e eliminar as coisas na minha solidão diária.” (TEZZA, 1999, p. 106)

O “fichário” mental do professor Manuel não é estático e muda de acordo com a experiência e com a sua interação com o outro à medida que o livro evolui:

A todo vapor, o fichário me esclarece que aquele café a mais me deixará com insônia, e já começo a imaginar o que fazer para enfrentá-la. Ao mesmo tempo, refaço os registros, substituindo momentaneamente a prostituta pela dona de pensão. (TEZZA, 1999, p. 13)

Um outro exemplo deste tipo está na seguinte passagem em que Trapo comenta sobre o que os seus amigos de bar falam e pensam sobre ele: “De repente eles resolvem me atacar, sou a vítima predileta, chegou o poetinha que

tem um pai com o rabo cheio de dinheiro e fabrica uma vocação de mendicância.” (TEZZA, 1999, p. 15)

Observe-se que, a princípio, não se trata de algum tipo de ida e vinda até o outro, mas apenas de uma espécie de exposição descritiva dos tipos existentes no bar comentando sobre o que menos agradava a Trapo, que é a sua condição de origem social, mas ele acaba se vendo como alguém pertencente a uma classe social que ele nega e que seria diferente de sua “tribo”. Isso também se enquadra, de certa forma, naquela ideia de deslocamento do personagem, que se sente sempre no lugar errado, deslocado no mundo, como se o mundo real não se adequasse aos ideais que ele alimenta dentro de si.

À medida que o livro avança, o professor Manuel já claramente explicita a importância exotópica de Trapo em sua vida, a ponto de o professor não só descobrir muito do que imaginava adormecido em si como até mesmo o fato de a comparação com a vida de Trapo servir como constituidora de sua própria identidade, uma vez que ele vai se descobrindo mais e mais por meio desse contato: “Minuto a minuto o projeto de Trapo define mais os meus próprios contornos. Não sou tão amorfo, tão idiota, tão sem iniciativa” (TEZZA, 1999, p. 142)

Esse movimento, para o professor, é importante de ser observado no conjunto do texto, uma vez que ele precisará justamente dessa exotopia para escrever um livro em que ele também se verá como um personagem e, portanto, como se não coincidissem consigo mesmo.

Ao final do livro, Manuel narra-se constantemente em comparação a Trapo, colando-se a ele, ainda que em negativo:

Por trás da muralha, existe uma lucidez ansiosa por se perguntar, uma consciência que, desavisados, achamos que não somos nós. Entretanto, ao contrário de Trapo, eu creio em livre-arbítrio e considero inaceitável a ideia de que não seja capaz de conduzir meu próprio destino. (TEZZA, 1999, p. 176)

Escarafunchar a vida de Trapo foi, para o professor Manuel, um mergulho na própria consciência e, como em vários livros de Tezza, o momento em que percebe duramente as suas limitações, num lampejo constantemente epifânico em relação ao conjunto de sua existência:

É difícil aceitar que não se tem mais energia para um rompimento na vida, que faltou treino, confrontação, o hábito da revolta. Ando a passos lentos e respiro fundo, neste fim de tarde. Há uma identidade esquisita entre a melancolia e a paz, conforme Trapo, o filho que eu não soube nem ser, nem ter. (TEZZA, 1999, p.177/178)

O encontro do professor Manuel com o pai de Trapo ao final deixa evidente o impacto da morte de Trapo sobre o pai. É alguém transtornado, transformado, que sofreu a morte do filho como se fosse a percepção do próprio fracasso como pai, que ele reluta em assumir. A chave edipiana, já martelada inúmeras vezes ao longo do texto, vem à tona novamente:

*Abre e fecha gavetas, numa sequência mecânica e sem propósito -- e de repente declara:
 -- O Paulo me matou.
 Paulo: um nome neutro.
 -- Eu imagino... não deve ser fácil...
 Ele me fita por um momento, olhar de vidro:
 -- O senhor acha, professor, que eu fracassei? Porque eu vejo a minha vida e não encontro nenhum fracasso. Fiz tudo o que eu devia fazer. Do meu jeito grosso, mas é porque eu sou assim. E ele se matou. (TEZZA, 1999, p. 147)*

A descoberta do ódio do filho em relação a ele foi uma surpresa que ele não consegue absorver e, nesse sentido, o filho forneceu a ele o elemento exotópico póstumo que o obrigou a ver-se na condição do seu fracasso e assumir parte da culpa sobre o que aconteceu, agora mais autoconsciente de sua posição em relação ao filho que morreu.

Que o Paulo me odiava eu sempre soube. O que eu não sabia era a força idiota dessa raiva, que ele tivesse tanta capacidade de acabar comigo. E por quê, professor? por quê? Nunca ninguém vai responder essa pergunta. Porque eu sei que a culpa não foi só dele. Eu sei. (TEZZA, 1999, p. 148)

Juliano Pavolini: os outros que me atravessam

Tezza começou a escrever *Juliano Pavolini* em maio de 1985. Esse livro teve diversos títulos provisórios até chegar ao título que ostenta hoje: primeiro, era *Aventuras provisórias de Juliano Pavollini*, depois *Meu livro de aventuras*,

depois *Isabela e outras mulheres* e enfim *Juliano Pavollini*. O livro foi terminado em julho de 1988 e publicado em dezembro de 89³.

Juliano Pavolini é praticamente uma narrativa sobre a narrativa, tamanho o seu potencial dialógico. Temos a voz de Juliano maduro contando sua história de Juliano jovem para Clara, a psicóloga do presídio. Todo o texto é marcado pela profunda preocupação do narrador Juliano com o que Clara vai pensar sobre o que ele tem a dizer, numa mistura de narrativa que pretende descrever, mas também, de certo modo, seduzir. Ou seja, sua fala é atravessada pela tensão das observações que ele pressupõe que Clara faria em relação a ele.

A ideia do olhar e da percepção do outro se deu muito cedo na vida de Juliano, que confessa que, logo aos sete ou oito anos, já conhecia todos os mecanismos do pai, ou seja, sabia o que representar diante do pai para obter os efeitos que desejava dele. Em função de todo um mecanismo de culpa, o outro era visto, desde criança, como alguém a quem se deve agradar e que, para isso, deveria ser constantemente observado, em minúcia, para que se percebesse a mais ligeira modificação no seu olhar e comportamento. Aqui vale a pena ainda a forte relação entre pai e filho, um dos núcleos fortes da forma de se representar o mundo de Tezza:

Com a técnica das mentiras, cada vez mais elaboradas, cuidadosas, paralelamente a um crescente domínio das expressões faciais, de um teatro discreto e convincente, consegui chegar a um estágio de convivência pacífica com meu pai -- mas nunca agradá-lo. (TEZZA, 2002, p. 13)

Noutro momento, por exemplo, ele diz sobre a sua convivência inicial com Isabela: “De uma coisa estou certo: *eu estava agradando*, e estar agradando é uma das dádivas mais bonitas da vida. Quem agrada, sabe.” (TEZZA, 2002, p. 24)

No caso específico de Juliano Pavollini, a exotopia tem muito a ver com a ideia de ritual de passagem, principalmente porque uma boa parte da história narrada é exatamente a passagem da infância à adolescência e da adolescência à fase adulta. O próprio narrador cita constantemente *Oliver Twist* e *Pinóquio*, por exemplo.

³ Devo todas as informações sobre a cronologia da produção e publicação das obras à comunicação pessoal do autor

Nesse livro, Tezza consegue criar uma situação curiosa: é um personagem que faz de si mesmo um narrador de si mesmo. No fundo, teremos aqui uma questão parecida com *O filho eterno* ou com *A suavidade do vento*, ou seja, como fazer de si mesmo um personagem? Como conseguir um distanciamento tal para que aquilo que seja dito produza algum sentido a ponto de servir também como forma de esclarecer para si mesmo a sua própria culpa? É importante dizer que temos um interlocutor forte e presente: Clara, que está constantemente vindo à tona nos momentos mais cruciais da história, nas entrelinhas do seu discurso, nas tensões argumentativas, e percebemos uma direção argumentativa no sentido de agradar Clara; mas Juliano, ambigualmente, se deixa levar, às vezes pelo próprio ritmo do seu discurso. É um personagem, portanto, que tem de criar um distanciamento para falar de si próprio e, durante essa narrativa, percebemos que às vezes se envolve de tal maneira com a história do seu “personagem”, que é obrigado a modificar o que está narrando para que fique palatável e possível para quem o lerá, mostrando “claramente” que há uma diferença muito grande entre aquilo que narra para Clara e aquilo que às vezes nos diz ao correr da pena: “Na cópia que preparei para entregar à Clara, extirpei todos os palavrões, os cabeludos. É complicado escrevê-los: a alma queima. Aquela coisa nojenta queimaria Clara também, e um fosso difícil estaria aberto.” (TEZZA, 2002, p. 185)

A regra geral da exotopia é explicitada por Clara, que avisa o narrador de que o paciente, segundo Freud, é “a pessoa menos adequada para ver a si mesma” (TEZZA, 2002, p.168)

Juliano relativiza o mundo ao seu redor, filtrando-o segundo o seu modo de pensar, mas também acaba por nos dar dicas de que há uma profunda diferença entre aquilo que é narrado e aquilo que é vivido, uma vez que nos diz abertamente que a versão que apresenta a Clara é, às vezes, quase uma versão invertida dos fatos que viveu. Tanto que é o próprio Juliano quem diz, numa linguagem psicanalítica e bakhtiniana: “os outros me atravessam”

Um dos desses momentos exemplares é quando o narrador se vê frente ao espelho e tenta ver-se, ou seja, na verdade, é a narração de alguém mais velho que se vê, passado algum tempo, e se percebe como tal, num efeito narrativo interessante, pois temos uma descrição natural do personagem

perpassada pelo tempo, mas contada como se fosse naquele mesmo momento em que estava acontecendo.

Ao me voltar para a cômoda, me vi de relance no espelho. Concentrei-me em mim mesmo, crítico, e tive pela primeira vez consciência plena da minha feiúra: cabelos raspados em volta de um par de orelhas de abano, olhos esbugalhados, pescoço desproporcional, um buço ridículo debaixo do nariz, uma espinha na testa. Um menino feio e assustado. (TEZZA, 2002, p. 42/43)

O outro, em *Juliano Pavolini*, é quase sempre uma espécie de contraponto a partir do qual o narrador se percebe: “passei a gostar de Elias, que demonstrava sem alarde o buraco imenso de minha ignorância” (TEZZA, 2002, p. 79)

Há, em *Juliano*, uma constante tensão entre saber-se diferente pela forma como organiza o seu discurso a respeito do outro, tecido dos muitos vernizes de erudição e de uma superconsciência muito atenta ao outro, mas, ao mesmo tempo, uma louca vontade de pertencer ao mundo do outro, de fazer parte, de se sentir um iniciado no submundo: “Descemos a Sete de Setembro — ao acaso de uma tranquila vagabundagem, em que a cada passo eu ansiava por ser semelhante ao meu inimigo.” (TEZZA, 2002, p. 94)

A exotopia aqui se faz pela superconsciência de *Juliano*, atento ao menor detalhe, à menor modificação na face, nos movimentos, nas palavras do outro. Percebe-se um rapaz diferente pelo contato com essa marginalidade. Aqui, no bar com *Odair*, ele é chamado, na percepção que *Juliano* tem do pai de *Odair* de “garotinho bem tratado”:

Os bêbados se olhavam e balançavam a cabeça e depois sugavam mais um copo de cachaça e o velho destampava a rolha da garrafa e enchia o copo de novo e passava um pano sujo no balcão e apertava a máquina registradora, vendo o filho à frente jogar bilhar com um garotinho bem tratado. (TEZZA, 2002, p. 94)

Odair, em *Juliano Pavolini*, serve não só como um dos seus muitos contrapontos na história, mas também como elemento exotópico. É ele, por exemplo, quem grava a voz de *Juliano* durante um dos assaltos que praticam. Ao ouvir-se (o nosso “ver-se” aqui), *Juliano* se percebe diferente de si mesmo,

e se descobre com uma voz diferente daquela que imaginava ser sua. É um movimento curioso:

[Odair] Apertou outras teclas, os rolos giraram ao contrário, pararam, começaram de novo.

-- Veja! Alô Aqui é Odair e Juliano, num assalto a mão armada...

Relaxe! era engraçado. Começamos a rir. Quando me escutei, descobri que minha voz era fina e desagradável. Eu falava mesmo assim?

-- É claro, cara. Igualzinho. (TEZZA, 2002, p. 102)

Por diversas vezes, Juliano se coloca como se estivesse representando uma cena no cinema, que é constantemente lembrado ao longo do texto. E é o cinema que lhe serve como elemento exotópico, que lhe serve para ver-se como um personagem, o que, de certa forma, já foi empregado em *Trapo*, quando ele, também como aqui, se coloca como personagem de contos de fadas:

Eu via o Castelo pegando fogo, ouvia o grito dos mortos, e Juliano se afastando vagorosamente para seu encontro sagrado, a câmara filmando do alto, só eu lá, no meio da praça, cabisbaixo e feliz, enquanto as luzes do cinema se acendem, uma a uma. Ao final, minha silhueta no ponto de ônibus da Tiradentes, à espera da amada. (TEZZA, 2002, p. 198)

O fato de Juliano ser de outra cidade, uma cidade menor que Curitiba, faz dele também um observador estrangeiro desta cidade, à qual observa com olhar crítico e atento.

O mundo de Juliano, depois do assalto à casa de Doroti, não seria mais o mesmo. O verdadeiro ritual de passagem que Odair lhe propicia tem todos os componentes epifânicos, que o narrador faz questão de resumir no final da cena. Tudo se transformou, como se Juliano tivesse, naquele momento, perdido a inocência de rapaz e, agora sem álibis, tivesse de enfrentar a vida à sua maneira:

Eu tremia todo, mais ainda do que antes, um dique se rompendo, a consciência da plena transgressão da ordem das coisas, e agora meu pai não as colocaria de volta ao eixo com a força da mão. Até então eu tivera todas as desculpas, todos os álibis, todos os espelhos -- agora, não. (TEZZA, 2002, p. 103)

Todas essas transformações de Juliano são sempre marcadas por uma discursividade muito forte em relação a elas.

Quase no final do livro, a conversa com Clara assume ares dramáticos e é quase em tom de julgamento (em que Juliano faz o papel de advogado de si mesmo ou de seu personagem) que se desenrolam algumas cenas. Pressionado por Clara para saber se ele avisou Isabela sobre o perigo do incêndio, ele responde:

Não sou eu, tento explicar previamente; não sou eu aquele Juliano, não serei nunca mais aquele menino. Ele está morto para todo o sempre; ninguém é o guarda-roupa de seus próprios ossos, compreenda, minha Clara. (...) Quem, olhando para trás, diria: eu sou aquele ali? (TEZZA, 2002, p. 198)

Juliano tem consciência de sua modificação e sente muita culpa. Ao final da narrativa, como bom personagem tezziano, temos alguém completamente modificado, que passou por uma profunda transformação no próprio processo de verbalizar o seu problema, sentindo-se absolutamente autoconsciente de tudo o que praticou e de tudo o que sente ser, agora sem qualquer álibi. Muito importante observar, aqui, a noção de tempo como elemento que cria distanciamento e que fornece a possibilidade de ver-se exotopicamente ao longo de seu próprio processo:

Hoje, na paz da cadeia, tenho uma noção claríssima, e dolorosa, do grau de iniquidade que vivi naquela tarde, iniquidade e mesquinhez que eram de certo modo a marca de minha vida. Um indivíduo, digamos, torpe, para dizer o som exato. (TEZZA, 2002, p. 203)

Clara, neste momento, tenta tentar atenuar o veredito de Juliano sobre si mesmo. Juliano nos apresenta então uma verdadeira teoria bakhtiniana sobre o personagem que não se deixa concluir nunca pelo outro e se, conforme Bakhtin, é sempre o outro que nos finaliza, Juliano chama a atenção para o fato de que, no fundo, ninguém sabe o que é, mas mostra, mesmo em sua mais profunda tomada de consciência (de que é torpe e mesquinho) uma profunda esperança em relação ao futuro, ainda por se construir, uma vez que a vida não possui um acabamento perpétuo e está sempre se modificando: “recuso-me a ser os meus ossos, mesmo que eu não seja nada mais que eles. Não

interessa o que eu sou: ninguém sabe o que é — o que interessa é o que eu quero ser: é isso, é sempre isso o que está vivo.” (TEZZA, 2002, p. 203)

Essa recusa e essa ambiguidade em relação à própria identidade ficam evidentes aqui: “*Eu não sou aquele Juliano, mas também não sou outro.*” (TEZZA, 2002, p. 209)

Aventuras Provisórias: longa jornada exotopia adentro

Tezza começava a dar aulas na UFSC e pegou a greve dos 100 dias de 1984, durante os quais, de março a julho, escreveu *Aventuras Provisórias*, editado pela Mercado Aberto em julho de 1989. A segunda edição, pela Record, é de 2007. O texto, segundo o autor, foi bastante revisado.

Em *Aventuras Provisórias*, temos a história narrada por João, pequeno burguês, que terá seu mundo todo remexido em função do contato com um amigo, chamado Pablo. Pablo encarna tudo o que João não é, mas que, no fundo, deseja: viver em comunidade, construir uma casa própria e casar com a mulher amada.

Desde o início, João se compara a Pablo e faz as diferenciações: enquanto vê no parceiro alguém obstinado, teimoso, com qualidades que ele não tinha, e a quem respeitava por isso. O narrador se vê como alguém que apenas era capaz de ganhar dinheiro, ter objetivos práticos na vida, enquanto Pablo tinha uma dignidade que ele não tinha, visão que só obtém a partir desse cotejo: “Enquanto passei a vida juntando mesquinamente os cacos do chão, Pablo manteve-se uma ave enorme e desengonçada buscando um pouso.” (TEZZA, 1989, p. 8).

Pablo servirá como contraponto exotópico cujo encontro e confronto causa quase sempre o reconhecimento da pequenez do narrador, de suas limitações e da culpa que sente em relação ao outro. Essa culpa tem muito da própria consciência de classe e dos ideais que carrega como alguém que já alimentou sonhos da década de 60 e 70. Quer viver a vida de Pablo, mas, ao mesmo tempo, sabe que terá de abdicar de todo o conforto pequeno-burguês com o qual está acostumado. Quer a vida do outro por sabê-lo existencialmente mais profundo do que ele. Pablo foi capaz de um mergulho de que ele não foi capaz e daí a sua grandeza:

Eu me sinto culpado por não ser nada; por não ter descoberto em mim nenhuma aura de sabedoria existencial, por ser incapaz de ver sem corroer, por viver entorpecido numa mecânica medíocre; minha culpa é não conseguir mergulhar, realmente, na vida -- como Pablo mergulhou, por exemplo, esse miserável e insignificante Pablo, que saído das trevas resolve, por exemplo, fundar uma comunidade, esse idiota tenso capaz de criar grandeza, uma porra de grandeza que eu nem sei o que é -- mas a gente olha para ele e pára, porque há algum Deus ali dentro. (TEZZA, 1989, p. 14)

O livro todo é um narrador desdizendo-se, criticando-se ao menor gesto, analisando friamente a sua falta de grandeza, sua excessiva preocupação com o dinheiro, sua mesquinhez, seu raciocínio de troca comercial que aplica às pessoas.

O narrador não deixa o leitor respirar e, a cada gesto feito ou por se fazer, imediatamente detona uma interpretação, tentando abarcar e dar a última palavra a respeito de suas ações e pensamentos: "(...) o que eu sempre quis foi dar um sentido superior à minha vida; sempre desconfiei de que sou capaz de muito mais coisas do que simplesmente acumular, embora até então eu só acumulasse." (TEZZA, 1989, p. 7) Além disso, o narrador deixa entrever na sua fala o que acha que um leitor possa vir a pensar e, prolepticamente, se adianta em suas observações: "De qualquer modo, seria um erro supor que desisti da viúva e abracei Pablo por piedade." (TEZZA, 1989, p. 7)

Suas descrições a respeito de si próprio são sempre muito contundentes. A sua principal queixa é a de não ter qualquer aspiração maior e de viver uma vida absolutamente anódina e plana, a vida de um pequeno burguês, que se sente culpado e ainda tem de suportar a imensa consciência de sua própria mediocridade. O interessante é que ele não consegue superar a situação que detecta em si, diagnosticada, de certa forma, como uma espécie de mal de classe social a que pertence. Apesar de todo o seu olhar crítico diante de si próprio, do reconhecimento de suas próprias limitações, ainda assim, ele não consegue alçar-se de si próprio. Numa das muitas sínteses que o narrador faz de sua vida, aqui novamente o menosprezo a si próprio e o seu indefectível sentimento de culpa, expresso aqui pela figura de Pablo:

E eu? Eu estou aqui, encolhido em Glorinha, numa surda imobilidade, contornando o abismo de Pablo, de costas para o meu próprio abismo, ou, pior, minha falta de penhascos. Plano,

reto, ensaboado e oco -- uma lisura sem marcas. Não bastou que eu não fizesse nada -- era preciso também que eu não tivesse qualquer crença, para o vazio me povoar sem pesadelos. (TEZZA, 1989, p. 95)

Dóris, uma de suas namoradas, também é, para o narrador, um contraponto do que ele é (“Dóris me parecia uma pessoa desligada das misérias deste mundo, e isto sempre me toca.” (...) “e, claro, nos olhamos e sorrimos, ela aborígine da Austrália, eu executivo de Wall Street.”), mas também um elemento a partir do qual ele se vê e se reconhece exotopicamente. A diferença da questão da exotopia aqui parece estar no absoluto cinismo e ironia com que trata as “descobertas” que Doris faz a seu respeito. Aliás, *Aventuras Provisórias*, apesar da tragicidade de sua motivação central, é um romance do riso. Tudo, absolutamente tudo é ironizado pelo narrador. Nada escapa à sua sanha irônica e questionadora. :

E eu sentia prazer em ouvi-la. Mais ou menos como um penitente, um pecador inveterado, um homem corrompido pelo dinheiro luta pela absolvição dos anjos. Aquele modo gentil com que ela condenava minha vida, com que ela descrevia minha penúria existencial, os anátemas contra meus cheese-saladas, minhas carteiras de Hollywood, contra o apuro de minha gravata -- esses sermões me encantavam.

-- Você tem razão, Dóris. Estou acabado.

-- Mas não se esqueça que você tem uma grande qualidade: você é puro, sabia?

Eu sempre soube que sou puro, mas Dóris foi a primeira a reconhecer. (TEZZA, 1989, p. 13)

O mesmo se dá em relação a Mara, outra namorada, agora uma psicóloga, que também lhe serve como contraponto exotópico, nesse caso, por meio de todo um discurso psicanalítico, que é ironizado e carnavalizado (como em relação a qualquer outro discurso do texto) pelo narrador:

Mara me disse uma vez que o massacre materno (ou do Útero Primevo, não me lembro) me levava a ter medo dos outros (aliás: do Outro), gerando uma tensão que resultava no retesamento muscular do lombo, e formando a Couraça Defensiva, cuja válvula de escape, como panela de pressão, era minha risada, transparentemente histérica. (TEZZA, 1989, p. 41)

Mara é uma espécie de *alter ego* do narrador, que racionaliza tudo, explicitando-lhe a sua condição e traduzindo-a em termos psicanalíticos. A relação com a mãe, por exemplo, é sempre lembrada por Mara, segundo a qual

a natureza neurótica dos altos e baixos do narrador tinha como raiz *medular* “o afeto não resolvido do filho único de mãe possessiva.” (TEZZA, 1989, p. 55)

Em busca da tentativa de fazer o narrador ver a si próprio, Mara lhe sugere que coloque por escrito os seus pesadelos, o que, segundo ela, seria uma terapia para ele, que acabou acatando a ideia, mas quis mesmo escrever como quem quer se tornar um escritor. João não quer escrever para ver-se, pois considera que pode não gostar do resultado. Depois de todas as “barbaridades” que ele já disse sobre si mesmo, numa síntese autoirônica e impiedosa de si mesmo, fica difícil imaginar o que mais poderia ser revelado a respeito de si próprio:

Não era bem isso que Mara pretendia -- a conversa de pesadelo e terapia -- mas eu tinha tal horror de tentar me descobrir e não gostar do resultado, que comecei logo por contar história dos outros, pelo menos na aparência. (TEZZA, 1989, p. 71)

Ao contrário do narrador, Pablo quer ver sua história narrada por João. Aqui a leitura aparece com uma função exotópica quase terapêutica de possibilidade de autoconhecimento, de leitura de si mesmo de fora, e o narrador, de classe média, alfabetizado, como detentor da palavra, que pode dar voz a alguém que, por ser analfabeto e pobre, considera que não a tem: “Você vai escrever a minha história. Eu sou analfabeto, mas você sabe escrever. Pode enfeitar à vontade, mas conte a minha história. Nem que seja para eu mesmo ler. Quero saber, de fora, o que aconteceu. Você promete?” (TEZZA, 1989, p. 110)

Pablo efetivamente não sabe explicar exatamente o que aconteceu e sente necessidade de expressar o que houve para ver efetivamente o que houve:

Mas não foi a gravidez de Carmem, em si, o miolo da morte; havia um Vulto, havia vultos, era o que a gesticulação exasperada de Pablo tentava explicar ao advogado, na sua obsessão de culpa e de detalhe, no desespero de não mentir, de saber ele próprio o que aconteceu (...) (TEZZA, 1989, p. 121)

À medida que o romance evolui, vamos percebendo a luta entre a voz do narrador, que não se quer deixar envolver pelo relato que conta, mas que ao mesmo tempo sente que, se não fizer isso, de nada lhe valerá nem será nada o que contará. A luta invisível entre uma voz que quer tomar as rédeas da

narração e a do narrador, que sente que se deixou envolver pela narração do outro, transformando-se lentamente na própria figura do outro, ou, como ele diz, “perdendo-se”, sem exotopia. Ele, agora, se espelha, mimeticamente, à figura de Pablo, cuja sombra lentamente vai tomando conta de sua figura e de sua palavra. Aqui fica bem evidente a ideia de Bakhtin, da luta entre autor e herói:

Assim -- alta madrugada, eu fumando tanto quanto ele -- começo a reconstruir a estátua de Pablo, vendo nele a mesma grandeza torta, a de quem pacientemente se resguardou até a última resistência, até que a correnteza o levasse, então sem recuo. Mas ainda sobrevinham sobressaltos, fantasmas livres do meu medo: abririam a porta para me levarem, por homiziar um assassino. Ou então crescia um Pablo demoníaco, pronto a me matar -- e sinto calafrios, porque nos perdemos. Prossigo a luta, contra mim, contra Pablo, e ouço o relato que se constrói na recusa. (TEZZA, 1989, p. 131)

A noção de vozes sociais que se digladiam na cabeça de um indivíduo fica evidente na seguinte passagem:

Eram muito mais do que três ali naquela cama, naquele estrado que ele mesmo fizera para abrigar o seu futuro pequeno porém suficiente: a justa medida. Pablo, Carmem, a miragem do filho, e uma multidão nas trevas do quarto, mil cabeças sem espaço numa gritaria rouca e inútil, pais, filhos, vizinhos, netos e bisavós, milhares de vultos sem procedência, notas descompassadas de uma orquestra rota mas insistente: toda a História de Pablo e de Carmem esmagando-se no escuro, cheia de bocas abertas, dentes, cobras, nuvens, e nenhum som -- apenas um instante presente se produzindo por conta própria, nascendo e se moendo e se matando a cada segundo, num sinistro, lento, metódico atropelo. A roda. (TEZZA, 1989, p. 131)

O narrador começa a dar mostras de que já não consegue separar com clareza o que está narrando (já tendo passado pelo que passou) e o que sabia na época dos acontecimentos: “É muito difícil separar o que eu já sei agora daquilo que eu então sabia” (TEZZA, 1989, p. 56/57).

A absoluta autoconsciência do narrador, autoirônica, impiedosa em relação a si mesmo não o abandona em nenhum momento, sempre uma consciência reflexiva constante daquilo que se é:

Não abro mão da pureza; fora isto, sou um miserável classe média, a quem felizmente sobraram facilidades. Filho único de mãe viúva, cama e mesa garantidas, o mundo é uma

festa. Ora, tudo o que um bom classe-média quer na vida é assemelhar-se aos ricos. (TEZZA, 1989, p. 13)

Essa consciência beira o cinismo ao tentar justificar a sua própria condição, mas com a diferença (ou exatamente por causa disso) de que o narrador não deixa para o leitor a possibilidade de dizermos: “ele é um pequeno burguês”, pois é ele quem o diz antes; o narrador não nos deixa a possibilidade de dizer: “veja, ele está ironizando!”, pois é o próprio narrador quem nos fala: “isso é uma ironia”, sempre detentor da última palavra, sempre querendo abarcar-se com o próprio olhar, sempre atento à atenção que o mundo pode lhe dar, panopticamente, como um homem do subsolo:

Para mim sempre foi fácil: cuidar da aparência, manter uma certa pose, ter um carro, notas na carteira, uma vaga estroinice (a avareza é pecado mortal), humor, simpatia, espírito, e pronto -- lá estamos nós saídos de um comercial de TV, rodeados de louras, um sorriso Colgate. Resolvida a estampa, a pureza é automática. Ironias à parte, reconheço uma fresta de verdade nisso: ninguém me tira da cabeça que é o dinheiro que move essa merda toda. (TEZZA, 1989, p.13)

Note-se a insistência em se dizer uma pessoa pertencente à classe média, que só pensa em coisas materiais, a autoironia, ao mesmo tempo tentando mostrar essa face como uma espécie de concessão ao que pretende provar: ou seja, que o mundo é assim mesmo.

Essa sua extrema preocupação com o olhar do outro é praticamente levada às últimas consequências quando o narrador se imagina como alguém que está sob o olhar de toda a humanidade, quase uma hipérbole simbólica que caracteriza o personagem típico de Tezza. A comparação com Dostoiévski é quase automática, principalmente em livros como aquele *O homem do subsolo*. Comentando sobre suas próprias características, diz o narrador:

Vivo perdendo pentes e abotoaduras na hora errada. Irrita-me esta paciência minuciosa, tolerante, diabólica, este cérebro de formiga contando os passos no tempo, esta absurda necessidade de compreender os outros, de não mijar -- nunca! -- fora do penico. A humanidade inteira está olhando para mim. Pagaram ingresso, exigem o espetáculo, estão prestes a me vaia estrepitosamente. (TEZZA, 1989, p. 94).

A Suavidade do Vento: Josilei e seus monstros exóticos ou o olho que inventa o que vê

A Suavidade do vento foi um livro começado e terminado em 1990 (Tezza ganhou uma Bolsa Vitae para escrevê-lo) e publicado em 1991. Seu manuscrito (Tezza escreve – ou escrevia -- à mão) foi doado a José Mindlin.

O texto é dividido em Prólogo, Primeiro Ato, Segundo Ato e Cortina, lembrando claramente uma peça de teatro, vinculando sua história à dramaturgia. Na primeira parte, que abre o Prólogo, temos um autor que é o motorista de ônibus que leva os seus passageiros (os atores ou personagens) para a representação de uma determinada história. A cena é cinematográfica e metalinguística, pois os personagens vão lentamente se corporificando e ganhando definição.

A história dentro da história fala sobre Josilei Maria Matôzo (é assim mesmo que se escreve...), um professor de português muito tímido, que tem poucos amigos e que, misantrópico e solitário, não se dá muito bem com o convívio entre as pessoas que vivem na pequena cidade do interior do Paraná onde mora. Dedica-se basicamente à bebida, ao jogo e a escrever um livro (em mais uma referência metalinguística): *A suavidade do vento*, o que nos permite então dizer que temos uma história dentro de uma história que, por sua vez, está dentro de outra história.

Sempre temendo o confronto com as outras pessoas, isola-se em sua casa, vivendo a rotina cujo circuito nunca passa da escola, do bar e da volta para a sua casa, na solidão do seu quarto, onde, em função desse isolamento, convive com monstros imaginários, que estão sempre a espicaçá-lo zombeteiramente. Em seu percurso, teremos novamente um professor que se vê às voltas com sua solidão, tendo de extrair-se de sua vida pacata, que é remexida pela história que cria e na qual ele mesmo acaba enredado.

Quando ele termina o livro, concede uma entrevista para a Revista Sul, na qual acaba fazendo críticas à vida na cidadezinha (“o espaço cultural neste fim de mundo (...) é um tanto estreito”) além de algumas mentiras que alimentaram outras (“O que ainda me segura é a escola” ou “O Diretor não sabe o que inventar pra me prender aqui”). Por conta disso, os moradores da cidade começam a destratá-lo ou ignorá-lo, os amigos começaram a evitá-lo, e

até o diretor da escola ameaçou demiti-lo. Para sair-se da situação, mente dizendo que o “J” do seu nome era, na verdade, de Jordan e que se mudaria logo para uma cidade grande como Curitiba ou São Paulo. A mentira que criou vai produzindo ramificações e ele se vê cada vez mais envolvido pela própria história. Assim, depois de fazer com que a revista Sul publicasse uma carta sua explicando que ele não era Jordan Mattoso, mas Matôzo, ele envia de volta os livros para a editora alegando o mesmo motivo.

Assim, Matôzo volta para a sua cidade, queimando os originais de *A suavidade do vento* e sendo recebido calorosamente por seus amigos e pela população.

A narração é em primeira pessoa e há uma preocupação constante em conversar com o leitor, principalmente no começo do livro. Depois, o narrador se ocupa mais em narrar e descrever a vida do seu personagem (ou amigo, como o chama), Josilei Maria Matôzo, que ele prefere que seja apenas J. Mattoso. Aqui já fica evidente a ideia de ele ver-se como um personagem: “Meu personagem – ou meu amigo, que por enquanto é só o que eu tenho, e vocês estão aí de olho crítico” (TEZZA, 1991, p. 11).

No exemplo a seguir, temos claramente os três momentos muito empregados durante a narração: a voz onisciente do narrador dando asas às reflexões do personagem (“Mãos no bolso, passos lentos, imaginou-se escrevendo *O pó e as trevas* só para mostrar ao mundo como a comunidade é sórdida e mesquinha, estúpida e irremissível. Mas no mesmo instante sentiu vergonha: não é para isso que a literatura serve.”), a voz do personagem, agora em voz alta (“– Aliás, a literatura não serve para nada.”), a voz do pensamento do personagem (“*Por enquanto, serviu para me destruir*”) e a rubrica do narrador (“ruminava ele.”):

Mãos no bolso, passos lentos, imaginou-se escrevendo O pó e as trevas só para mostrar ao mundo como a comunidade é sórdida e mesquinha, estúpida e irremissível. Mas no mesmo instante sentiu vergonha: não é para isso que a literatura serve.
 -- Aliás, a literatura não serve para nada.
 Por enquanto, serviu para me destruir, ruminava ele.
 (TEZZA, 1991, p. 166)

O primeiro elemento exotópico que aparece no livro é o fato de o narrador convidar o leitor para observar o seu personagem à medida que o

compõe: “Observem como ele se recosta, como fecha os olhos, como sonha! Fumar assim nem chega a ser um vício!” (TEZZA, 1991, p.15). Se pensarmos que *A suavidade do vento* é um livro escrito pelo próprio Matôzo, temos alguém tentando ver a si próprio de forma distanciada, exotopicamente.

Tudo é descrito sobre o personagem, compondo-lhe a absoluta rotina em que vive. O personagem é descrito de fora, em terceira pessoa, mas não de todo oniscientemente. O tempo todo o narrador pede ao leitor que observe: “Observem” e, apesar de detalhadamente narrado, apenas adivinhamos a postura desse professor, amparado pelas observações do narrador, que também tenta adivinhar o que pensa o seu personagem: “Aparentemente, ele nem está interessado em saber, olhando a parede, xicrinha à mão, talvez remoendo o pânico de que lhe dirijam a palavra.” (TEZZA, 1991, p.13).

O tempo todo Matôzo está enredado com o olhar do outro, o olhar público, que lhe dá o tom do próprio olhar e da forma como se comportará em público. Matôzo não se cansa de mostrar a consciência que possui de sua diferença em relação aos outros. Ele é sempre um personagem em busca de aceitação, sempre deslocado em relação ao espaço que ocupa, não satisfeito com a própria imagem: “Assim: não queira ser outra coisa, você já é bastante para uma vida inteira. Matôzo olha os amigos: são seres inteiriços, brutos mas completos. E reza para si mesmo: você também pode ser assim. Não; você é assim.” (TEZZA, 1991, p. 28)

A preocupação com o olhar é aqui uma constante nos personagens de Tezza: o medir-se pelo olhar, preocupados sempre em saber o que o outro está pensando sobre cada um. Por exemplo, quando Matôzo e Estêvão se encaram: “Os olhos se encontraram com a tensão bem adestrada dos rivais secretos, esses, que passam a vida inteira se medindo em silêncio, palmo a palmo, vivendo a desconfiança azeda do que o outro seja melhor” (TEZZA, 1991, p. 31).

Observe-se o quanto Matôzo está de olho no que o outro pensa sobre ele, o outro sempre presente em suas reflexões e ações. No caso a seguir, há uma espécie de paroxismo dessa atividade. Portanto, em Tezza, essa preocupação dostoevskiana de mostrar como os personagens e narradores estão sempre ruminando e tentando desvelar o que o outro está pensando sobre eles não é apenas uma constante, mas se torna uma espécie de tom que

o livro adquire. No caso específico, trata-se da tentativa de Matôzo adivinhar o que Estêvão poderia estar pensando. Observe-se a natureza dos detalhes da tonalidade e da entonação do outro, toda recoberta naturalmente pelo olhar de Matôzo, que se sente de certa forma culpado por ter-se negado a escrever uma coluna no jornal de Estêvão e ter brincado com ele, dizendo, na frente de todos os outros amigos, numa rodada de General (um jogo da região), que preferiria escrever a Coluna de Horóscopos. Isso detona em Matôzo toda uma tentativa de querer controlar o que o outro pensará dele, numa desesperada busca por tornar o signo absolutamente transparente, por querer controlar a resposta e a interpretação que os outros refratariamente podem dar ao que ele mesmo disse, como se quisesse adivinhar a menor aposta hermenêutica que o outro faz de suas próprias apostas hermenêuticas:

Sentia-se (não; fazia-se) magoado e ofendido. O vento não fora suficientemente suave: o pedantismo é cheio de pontas e engata nos outros como prego na roupa. Matôzo, lívido, a pontada na coluna se misturando com um resto de torcicolo, desenhou num segundo o que Estêvão estaria pensando: que crédito, ou que direito tinha aquela insignificância para ironizar seu jornal? Que grandes obras produzia para fazer tanto cu-doce? Que cheiros sentia aquele nariz empinado? Para que servia aquele osso além de pisar no barro, comer pó e recitar análise sintática? E eu ainda pensando em ajudá-lo? em abrir espaço para ele? em integrá-lo à cidade? Ele que fique com essa corja miúda do boteco, falando besteira a noite inteira, que eu tenho mais o que fazer. Página de horóscopos! O filho da puta gozando de mim na frente de analfabetos! (TEZZA, 1991, p. 36)

Neste livro em especial, a linguagem e o imaginário popular são utilizados muitas vezes para carnavalizar o discurso histórico e sério de Matôzo, por exemplo, sobre o que foi a Guerra do Paraguai. Assim, temos as vozes sociais populares, que expressam todo o preconceito a respeito dos paraguaios e do que foi a Guerra do Paraguai, vertida por uma voz social da historiografia oficial (de há muito tempo atrás, pois modernamente poucos defenderiam uma visão triunfalista desse tipo), e a voz de Matôzo, representando a historiografia que questiona esse discurso oficial. No entanto, não temos a vitória de um ou de outro discurso, mas o seu embate tensionado e irônico. Ao mesmo tempo que Matôzo pretende dar um ponto final científico para aquele debate, ao fazê-lo, se utiliza de uma linguagem que não atinge a

visão preconceituosa dos que o rodeiam e acaba se apresentando como uma voz séria demais para chegar até eles. Talvez não seja exatamente o que Matozo tem para dizer que seja questionado, mas a forma que o denuncia como uma espécie de ET naquele mundo que o cerca e que dilui completamente o que ele diz naquele discurso tão formal e sério. Tanto que um deles termina essa cena dizendo, em tom irônico: “Cheio de razão”. Vale a pena conferir:

Atravessaram a Ponte da Amizade, subiram um pequeno morro numa curva em S e cruzaram o posto paraguaio, onde dois policiais liam revistas com os pés na mesa. Ao fundo, a fotografia tranquilizadora do General. Um bom mote para despertar o sono com piadas:

-- Se acontecer um dilúvio no mundo, o Paraguai sobrevive, porque merda não afunda.

Riram.

-- Diz que tem um monumento logo adiante. “Aqui jazem quarenta paraguaios mortos covardemente por um brasileiro”.

Riram mais alto. Era território estrangeiro, o que provocava uma sensação gostosa de liberdade irresponsável, o gesto solto de quem é dono do mundo, um prazer que iria longe, não fosse a inexplicável fúria de Matôzo, que decidiu finalmente levantar a cabeça tonta:

-- Será que vocês não percebem? A Guerra do Paraguai foi uma matança estúpida financiada pela Inglaterra, em que nós entramos como bucha de canhão?

-- Opa! O professor ficou brabo! Você viu, Galo? O homem preferia morar no Paraguai. Cheio de razão. (TEZZA, 1991, p. 43/44)

Mas eis, então, a ironia e a carnavalização em seu papel exotópico. Imediatamente após essa fala, Matôzo “cai em si” e se percebe ridículo em seu “discurso”: “É que estou com sede -- arrependeu-se Matôzo, vendo-se idiota em tentar argumentar qualquer coisa naquela noite.” (TEZZA, 1991, p. 44)

Mas seria o caso então de dizer que nada mudou e que o que vale mesmo é a força centrípeta do discurso oficial antigo vertido em forma de piada preconceituosa. Mas não há vencedores, não há uma voz que detenha a verdade final, a verdade uma transformação lenta, um comichão de verdade, uma revolução silenciosa entre as palavras. Vejamos o que o Galo tem para acrescentar em seguida, já em forma de uma ponderação, hibridizado porém de uma outra voz social que defende coisas como a pena de morte. É a mistura absoluta de vozes contidas num pequeno fragmento:

*O Galo ponderou, coçando a cabeça, num repente sério:
 -- Sabe que o Matôzo tem razão? A gente fala de brincadeira, mas você sabia que no Paraguai não tem ladrão? É o código de honra deles. Até ladrão de galinha eles fuzilam. A coisa funciona. Se no Brasil fosse assim, a gente ia pra frente.* (TEZZA, 1991, p. 44)

Se em *Trapo* vimos Tezza trabalhando com esmero as duas vozes diferenciadas de Paulo e Manuel, expressas numa linguagem que marca bem a diferença entre eles, em *A Suavidade do Vento*, essas vozes são tratadas com ainda mais cuidado, mostrando a diferença evidente entre os registros utilizados por Matozo e pelos seus amigos, por exemplo.

O trabalho de Tezza, ao construir os seus personagens, se preocupa em atribuir a cada personagem -- da prostituta paraguaia ao professor tímido, passando pelos seus colegas de bar -- uma linguagem que os recorta, que os consagra como elementos pertencentes a um determinado meio, coerentes na incorporação que lhes dá aquela vestimenta, flertando às vezes muito levemente com o estereótipo, mas a serviço da construção de cada um dos seus personagens.

Como exemplo, observe-se o cuidado com o detalhe em cada elemento da postura e da linguagem de cada um dos personagens a seguir.

*Enquanto a bolinha girava, a mulher tirou o copo de sua mão:
 -- Com permissão?
 Deu zero. Novo ataque do Gordo:
 -- É hoje que não vai ter puta pobre no Paraguai!
 Receberam um olhar fulminante do crupiê; e a carranca de um guarda-costas, ou de um guarda-roupa, se aproximou deles.* (TEZZA, 1991, p. 46)

O olhar do outro, em *A Suavidade do vento*, é tão forte que se somatiza, se materializa numa concretude sólida na narrativa, como no caso em que o narrador, sob o olhar dos outros, se considera uma espécie de animal exótico:

Com a aparição e Matozo, os adultos silenciaram, o que ele previa e temia. O de sempre: homens num canto, mulheres em outro. As flechas (envenenadas?) concentraram-se todas, certas, naquele animal exótico, ainda não perfeitamente classificado para uma avaliação mais nítida.” (TEZZA, 1991, p. 61)

Essa ideia da sensação do olhar do outro é absoluta em *A Suavidade do Vento*. Matozo está sempre deslocado, porque refém do olhar dos outros. Ele nunca sabe onde ficar, o que fazer. Ele pretende agradar e, para isso, faz apostas hermenêuticas em relação ao que os outros podem pensar sobre ele, sempre atento à menor microscopia do gesto ou do olhar que podem neutralizá-lo a qualquer momento, anulando-se, esmagando-se sob a presença do olhar desse outro que ele alimenta dentro de si, como se tivesse a alma capturada pelo outro que o mantém refém:

E agora, que fazer? Ficar com os adultos? Ir à varanda com as crianças? Afinal, qual o território de Matôzo? Os adultos pareciam de novo intimidados por ele, uma roda que não vai para a frente. Intimidados? Desconfortáveis? Desagradados? Respeitosos? O que fariam com ele? E Matôzo, o que diria? (...) O que eles pensam de mim? (TEZZA, 1991, p. 63)

Os personagens de Tezza são sempre deslocados, incompletos, inconclusos, e Matôzo, nesse caso, está completamente consciente disso, pleno da sua diferença em relação aos outros, em busca, no máximo, de cúmplices dessa diferença:

Um monstro enrugado puxava um fio no seu pescoço, com força, para sufocá-lo de dor -- um homem incompleto e corrosivo diante de um menino que invejava, talvez amasse: o companheiro possível, contra o resto do mundo: contra o Resto. (TEZZA, 1991, p. 66)

Uma maneira muito comum de se criar exotopia para o personagem é enfocá-lo em relação não só a ele mesmo, mas às outras pessoas, numa espécie de distanciamento. Um bom exemplo está na ida de Matôzo ao Cassino pela segunda vez no romance, em que ele tenta a sorte na roleta. Ele está sendo mostrado digamos assim “dentro de si mesmo”, como se, na verdade, nós estivéssemos dentro dele. Mas, em seguida, ele será mostrado com uma certa distância, em relação aos outros jogadores e descobriremos coisas que não estávamos conseguindo ver a respeito de Matôzo em relação ao espaço geral. A narrativa age, nesse caso, como se fosse uma câmera, que se aproxima ou dá um close, dependendo da intenção do cineasta narrador. Vejamos:

Isso está ficando monótono! Vamos dar uma olhada na pequena multidão de chatos que se apinham em volta dele, e perceber as cotoveladas, é incrível! -- que ele dá nos que se encostam demais, figuras de olho gordo, ramelento e invejoso nas pilhas que ele tem diante de si. Recuando um pouco mais a câmera, vemos a doce Madalena tentando abrir caminho em direção ao amor de sua vida, que finalmente voltou para seus braços!” (TEZZA, 1991, p. 88)

O espelho do olhar do outro, que Matôzo experimenta como forma de ver-se, dá a ele uma dimensão exotópica profunda e diferenciada. Vejamos aqui um exemplo disso em que é mostrado o peso da convivência em contraste com os seus preconceitos e seu ar de superioridade em relação a todos. Note-se ainda a frequente utilização do que ele chama de “método científico” (que normalmente se caracteriza pela organização dos elementos de que está tratando em forma de enumeração, recurso que será também utilizado em *Uma noite em Curitiba*, pelo professor Rennan). Além disso, observe-se a utilização de uma terminologia e uma conceituação de sujeito já completamente bakhtinianas, mostrando-o como alguém composto de muitas outras vozes e olhares:

Preparou outra dose. No espelho, passou a mão no rosto; estava frio. Um bom momento para o método científico. A voz agora boa, tranquila:

-- Item a: livrar-se do rancor. b: reconhecer que os outros fazem parte de você, no corpo e na alma. É um outro professor Matôzo que está vendo esta figura no espelho. E esse outro professor Matôzo é o ponto de encontro de cinco mil olhares. Não os despreze. c: cada gesto seu tem ressonância no palco. Ou você acha que é o único ator do espetáculo? (TEZZA, 1991, p. 156/157)

Ou ainda um outro exemplo de um bakhtiniano convicto colocando em sua prosa a sua teoria:

Conversar é uma força própria, brilhante e viva, que não depende de ninguém; as conversas avançam, estalam, transformam, derrubam, palpitam, esquentam; o homem é um arcabouço neutro de onde as conversas pulam e nos agarram no peito. É só elas que vivem: mesmo em silêncio, lá estão as vozes tagarelando. Inútil fechar os ouvidos: a única surdez é a morte. (TEZZA, 1991, p. 136)

A própria existência dos diversos Matozos (Matozo – para o narrador; Mattoso – para o autor de Suavidade do Vento; Matôzo – nome real dele) é

justificada pelo olhar que os outros têm em relação a ele. É o olhar do outro que o cria e o constitui:

Sempre olhando a rua negra da noite, teve o pensamento esquisito de que, sem eles, Matozo e Mattoso não existiam. Sequer o Matôzo. Ele era o olhar deles, e mais alguma coisa muito próxima do peito que ele não conseguia localizar ou tocar com a ponta dos dedos. (TEZZA, 1991, p. 166)

Em outro momento, a ambiguidade em relação à sua identidade fica bem transparente, quando o próprio Matôzo mostra que não sabe exatamente quem é no momento em que vai fazer uma dedicatória ao amigo:

*Estêvão: este aqui sou eu.
Gostou. Gostou mesmo! Mas como assinar? Matozo? Mattoso? Estêvão sabia exatamente como era o nome dele? É claro que sim. E mais: sabia que era (...)
Matozo
O que era ele mesmo?
(TEZZA, 1991, p. 108/109)*

Às vezes esse jogo de identidades fica claramente envolvido com a questão exotópica, como no caso em que Matôzo confessa repentina e surpreendentemente que mudara a própria imagem que fazia de si após a entrevista com Miriam, de quem é a primeira fala:

*-- Sabe que eu tinha uma imagem completamente diferente de você?
-- Eu também.
-- Mesmo? E como é que você me imaginava?
-- Não... não é isso... eu tinha uma imagem diferente de mim mesmo, até conhecer você. (TEZZA, 1991, p. 129)*

No final do texto, o narrador estende essa ambiguidade de identidade a todos os personagens: “E afinal riram, entrando juntos no ônibus. Descobri, fascinado, que todos queriam continuar sendo o que não eram mais; eu também, perigosamente.” (TEZZA, 1991, p. 202)

A sempre presente cena do personagem olhando-se no espelho é apenas um dos muitos casos em que Tezza vai explorar esse elemento, que é também utilizado de forma simbólica na medida em que os personagens servem de espelhos exotópicos uns aos outros, mas vale anotar, nesse caso, que as citações todas e o diálogo contínuo com outras obras (como o *I Ching* ou *Paixão Segundo G. H.*, de Clarice, nesse caso) criam um novo espelho no

texto, dialogando com o enredo e com a própria criação do personagem, multiplicando os olhares e as interpretações possíveis.

(...) enxugou-se e ficou algum tempo olhando no espelho, com uma atenção com que não olharia nenhuma outra coisa desse mundo. Um olhar a um tempo concentrado e neutro, que não pretende chegar a lugar nenhum e nem concluir nada. Recordou: Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. (TEZZA, 1991, p. 17)

É muito produtiva, e não poderia passar em branco, a utilização que Tezza faz dos monstros que ele faz conviver no quarto de Matôzo, principalmente em seus momentos de crise (que são a maioria). Eles funcionam como elemento carnalizador e irônico em relação a qualquer atitude tomada por Matôzo, que tem neles um olhar perturbadoramente exotópico. Tudo é dessacralizado pelos monstros, que riem de tudo, se intrometem em tudo, criticam, cutucam, convivem como vozes interiores de Matôzo, a lhe mostrarem o ridículo de suas tentativas de posicionamentos “sérios”, grandiloquentes, como se lhe apresentassem continuamente um espelho de suas ações. Um bom exemplo disso é a que temos após uma reflexão profunda de Matôzo diante do espelho:

Matozo suspirou, coração mais calmo. Estava cada vez mais difícil vencer aquela ansiedade mortal, mas ele não se entregaria. Ao sair do banheiro, ouviu o barulho e voltou-se: uma pilha de monstros barrigudos e narigudos fazia micagens diante do espelho -- mostravam a língua, espichavam as sobancelhas roxas, puxavam os cabelos, arrancavam os olhos, e riam, riam, riam.

Matozo tentou sorrir com a palhaçada -- são uns pândegos! -- e acabou por se esconder no sabor da palavra: pândegos! (TEZZA, 1991, p. 157)

Ou então, quando Matôzo resolve escrever uma resposta ao crítico Tony Antunes pela resenha que este fez ao seu livro. Fica bem evidente o papel exotópico que os monstros exercem em relação às suas ações e, neste caso ainda mais especificamente, utilizando-se da figura do espelho como o ver-se para Matozo: “Parou. Havia alguma coisa errada. Olhou para o banheiro: os monstros continuavam a fazer caretas, um subindo no ombro do outro, até alcançarem o espelho — quando explodiam o riso.” (TEZZA, 1991, p. 157)

A partir desse momento, Matôzo, simplesmente revê integralmente o início de uma carta que escreveria ao crítico, mas agora sopesando cada uma das palavras que havia usado, dando-lhe (agora com a ajuda exotópica dos monstrinhos) uma outra entonação, em que cada uma de suas palavras lhe parecia ridícula, chegando mesmo a simplesmente decidir-se por não mandar mais a carta, que lhe parecia, agora sim, inadequada: “Concentrou-se na carta. *Resenha? Obra? Que petulância! Emocionou? Que coisa ridícula!*” (TEZZA, 1991, p. 157)

Uma digressão parece ser necessária aqui: se os monstrinhos são uma espécie de expressão da própria consciência de Matôzo, de que maneira eles poderiam contribuir exotopicamente se é necessário justamente o olhar do outro para que haja o movimento de exotopia?

Cremos que há ao menos duas questões importantes nessa pergunta.

De um lado, temos que reconhecer que temos falado de exotopia de uma forma bastante abrangente, o que nos permite tanto caracterizá-la desde um mero distanciamento crítico até a absoluta ida até o outro para fundar um olhar estrangeiro em relação a nós mesmos, o que efetivamente seria a ideia de exotopia pretendida por Bakhtin. Ou seja, é muito interessante e possível se falar em graus de exotopia, matizes exotópicas, do que propriamente num conceito único dela, uma vez que a temos utilizado com intenções diferenciadas. Em todas essas situações, porém, está presente a noção de um momento em que nos vemos pelo olhar do outro, que passa a nos habitar. Além disso, se toda consciência é formada necessariamente de múltiplas vozes sociais, que nos penetram e dialogam com todo o nosso já residente caldo heteroglótico, é muito natural que, num primeiro momento, elas possam significar um olhar diferenciado sobre aquilo que somos e fazemos, uma vez que ainda mantemos com essas vozes uma posição de estranhamento. O princípio exotópico, portanto, permaneceria intacto na medida em que, nesse primeiro momento, esse olhar nos olha ainda como algo exterior a nós, como o olhar do outro que nos escaneia; daí o nosso susto em relação ao que passamos a ver em relação a nós mesmos. Os monstrinhos, nesse sentido, poderiam bem ser essa consciência dos outros que habita Matôzo e que não o abandona um minuto sequer, pois em tudo ele vê esse olhar do outro a

censurá-lo, a criticá-lo, a questioná-lo, a rir dele, esse eco ridendo da alteridade que permeia tudo o que faz ou vê.

Fantasma da infância: o passado passado exotopicamente a limpo

Em *O fantasma da infância*, escrito em 1992 e 1993 e publicado em 1994, Tezza trabalha com uma narrativa dupla: em uma delas, André Devinne é assessor de um secretário de Estado; na outra, ele é um escritor que executa serviços como *free lancer* e redige anúncios classificados. O corte das histórias se dá quando, na primeira, um amigo de infância reaparece e ameaça toda a sua estabilidade e toda a identidade que ele havia construído para si. O amigo, Odair, chama-o de Juliano, o que nos faz imediatamente nos remeter ao Odair de *Juliano Pavolini*, um dos que o iniciaram no submundo na sua adolescência em *Juliano Pavolini*. Essa dica é ampliada por meio de outros sinais e informações que Odair dará a respeito do seu passado. Odair estava preso e retorna, agora insinuando que poderia fazer vir à tona todo o passado ilícito que ele fizera questão de esconder para a família.

Na segunda história, André é convidado por um empresário (que se revela bastante inescrupuloso) para escrever-lhe a biografia. Para isso, André é sequestrado e, na prisão, obrigado a escrever a biografia do empresário.

Em ambas as histórias, temos uma situação de confronto com a diferença; em ambas as histórias, temos alguém que, por meio desse contato, retorna a si embebido de algum conhecimento sobre si mesmo, num processo de exotopia.

No começo da primeira história, fica claro o quanto ele sabe pouco de si em relação ao que está por vir, o que é anunciado lentamente. Todos os clichês de sua condição social são acionados para construir a sua situação de homem bem-sucedido. É como se ele, na sua condição de pequeno-burguês, não conseguisse ver-se: “de onde ele está, submerso na ingenuidade, à qual se agarra sem saber, André Devinne não consegue ver o inimigo.” (TEZZA, 1994, p. 9)

O reencontro de André/Juliano com Odair é um dos mais belos capítulos de Tezza. A forma lenta e gradual como se dá esse encontro/reencontro com o outro é formidável: Odair é chamado, gradualmente,

de sombra, intruso, outro, espectro, fantasma, ex-presidiário, o homem, o inimigo.

Será na comparação entre a sua vida e a vida do amigo (a começar pela sua penúria) que conseguirá ver um pouco mais a respeito de si próprio. O amigo o fará inconscientemente rever o seu passado, compará-lo com o que é hoje, estabelecendo paralelos incômodos entre a identidade que construiu a custo para si próprio e a sua família e a vida de que Odair conhece dele.

Nessa narrativa, o tempo parece que foi estendido, a tal ponto que podemos penetrar profundamente na psique do personagem ou do narrador, que lentamente faz questão de preencher, descritiva e analiticamente, cada espaço em branco, cada segundo da existência. O narrador passa a ser uma espécie de soberano, que concede a um e a outro a voz narrativa, ora em itálico para os pensamentos, ora na palavra do discurso direto, ora em forma de pressuposição do que esse alguém pensaria, ora em forma de consideração a respeito das ações dos personagens.

Talvez aqui valha a pena arriscar uma observação: há um considerável e visível desequilíbrio entre a vida interna e os pensamentos mostrados de Odair e os dos outros personagens. Essa é uma observação que servirá para comparar com todos os outros livros. Tezza não tem o dever de falar sobre aqueles que são muito diferentes dele, mas certamente não o faz ao longo de todos os seus livros, salvo por pequenos lampejos de consciência ou pequenos nacos de pensamento de cada um. É sempre a voz de alguém muito parecido com o próprio Tezza que fica evidenciada. Essa característica é importante de ser observada, mas também é fundamental lembrar que o autor faz opções: ao escolher Curitiba ou Santa Catarina (e uma determinada Curitiba, urbana, pequeno burguesa) como espaço para suas obras, Tezza está trabalhando com elementos que lhe são familiares. É a partir deles que ele constrói todo um olhar de estranhamento sobre o que parecia realmente muito familiar. Ou seja, não é sobre o exótico que Tezza vai demandar seu olhar, mas sobre o que está ao nosso lado, ao lado de um determinado tipo de sujeito urbano morador de Curitiba, por exemplo. É o seu olhar que criará um estranhamento em relação ao que sempre vemos todos os dias. É por meio da narrativa corrosiva de seus narradores, das observações críticas e demolidoras que eles fazem que ficamos conhecendo um outro jeito de pensar Curitiba (por exemplo) e, assim,

servindo como contraponto exotópico para o que nós mesmos pensamos de nós mesmos, afinal, há muitos personagens que espelharão muito de uma boa parte de seus leitores.

Talvez o mesmo possamos dizer sobre a escolha de seus narradores e personagens: temos sempre alguém pertencente a um mundo muito próximo de Tezza (um professor, um artista, um escritor, um poeta, o próprio Tezza em *O filho eterno...*), que será confrontado com um universo diferente do seu, mesmo que pertencente ao mesmo espaço (como em *O filho eterno*, por exemplo). Ficamos sabendo sobre este outro mundo, este outro, a partir, basicamente, das considerações deste personagem ou narrador tipicamente tezziano: é através do filtro do seu olhar que entramos em contato com o universo dos outros personagens, diferentes seja em termos de classe social, cultural ou intelectual, mas raramente temos a oportunidade de ver alguém diferente de Tezza “pensando”, “refletindo”, a não ser que refratado pela perspectiva de algum narrador ou personagem central. A voz de Laura falando e pensando escancaradamente para nós seria uma diferença, o que é, em partes, verdade, mas ainda aqui temos todo um referencial cultural e uma linguagem muito parecidos com o próprio André Devinne. O diário de Laura é riquíssimo para se observar a cessão da palavra para um personagem diferente de si mesmo. Mas uma boa exceção, essa sim, é o que ocorre no mesmo livro, por alguns parágrafos, quando se empresta a voz a Odair, mostrando o que efetivamente pensa ou sente naquele exato instante um personagem muito distante da vida dos demais personagens tezzianos. Não é à toa que Laura, em uma de suas reflexões, diz: “— engraçado: Odair, o tosco, também vive uma vida abstrata.” (TEZZA, 1994, p. 30)

Em uma reunião de amigos de Devinne, depois de passar quase completamente invisível para todos, Odair está muito deslocado em relação aos amigos e à família de André/Juliano, mas vale a pena observar o pensamento de Odair, concedido aqui pelo narrador, em itálico:

A mão de Odair tremia, erguendo o copo. Eles têm regras diferentes para situações parecidas. Ferido, tentou recuperar mentalmente algum traço do poder que ele sabia ter. Doía: Juliano me despreza. Um filho-da-puta. Mas Flávio parecia um homem bom” (TEZZA, 1994, p. 72)

A voz de Laura está constantemente inserida na voz do narrador e será para ele um constante componente exotópico, fazendo-o ver-se de forma diferenciada, por meio das suas observações. Muito do que ficamos sabendo sobre o narrador é resultado dessas observações feitas por Laura: “Todo escritor é um moralista, Laura. Os bons são moralistas confusos. *Você é um moralista tão transparente... Desculpe, eu não quis dizer isso, André. Fingi não entender.*” [o itálico é a marcação da lembrança da fala de Laura] (TEZZA, 1994, p. 43)

As observações que Laura faz em seu diário ajudam-nos a compor a imagem de André, compondo, em conjunto, por comparação a este outro olhar, o que o próprio André disse sobre si mesmo: “Sábado teve uma festa. Gostoso, me diverti. E ganhei um lindo vaso de flores da Luíza. Só o André que não estava muito solto não, preocupado o tempo todo com o maldito amigo de infância.” (TEZZA, 1994, p. 87)

O jogo de imagens é um elemento constante na obra de Tezza. A troca de olhares, a observação contínua do que o outro está fazendo, a reflexão sobre os seus atos, as apostas hermenêuticas sobre o que podem significar, tudo isso também está aqui em *O fantasma da infância*. Um bom exemplo são os encontros entre André/Juliano e Odair e André e o empresário, além das observações de Laura. Aqui, André tentando adivinhar o que o empresário pensava: “E de repente entrevi nos olhos inexpressivos (frios) um pequeno fracasso, quase como se dissesse: *por que estou aqui suando para fazer figura diante desse lixo letrado?*” (TEZZA, 1994, p. 56)

Os momentos de exotopia mais fortes e mais profundos ocorrem em sua conversa com esse empresário, que põe à tona, de forma corrosiva e reveladora, todo o egocentrismo do narrador: “Tudo que parece interessar você é ouvir a própria cabeça. Uma cabeça que, convenhamos, há muitos anos não consegue sair do lugar” (TEZZA, 1994, p. 65).

O empresário, num grande jorro exotópico, faz um verdadeiro retrato do que é o narrador, que vai recebendo aquelas informações como intensos golpes na consciência. É como se o empresário estivesse construindo à sua frente um grande espelho em que ele, André, abruptamente vai-se vendo e sendo revelado. Como sempre ocorre nos livros de Tezza, os narradores e

personagens são despidos diante dos seus leitores e mostrados em sua mais absoluta crueza:

(...) trabalhando a troco de dois ou três salários na mais degradante ocupação que o jornalismo oferece; abandonado pela mulher; corneado, pelas minhas informações, é o termo mais exato, ainda que grosseiro; quatro anos sem escrever uma linha e chafurdando no mais doloroso e torturante anonimato de todos, que é o anonimato do escritor, e mais ainda o do escritor sem pretensões, como você; carcomido de cerveja, inchado de ressaca, do pior tipo, de longo prazo -- melhor seria a cirrose fulminante. Incapaz de alimentar uma autoestima por mais de dois minutos. Sozinho, completamente sozinho no mundo. (TEZZA, 1994, p. 66)

O próprio narrador reconhece que nem de Laura tinha ouvido tudo o que ouvira, de uma só vez, do empresário. Já completamente atordoado, pela bebida e pelos duros golpes do empresário, o narrador, completamente destroçado, desmonta num choro copioso: “Isso mesmo: uma explosão de choro, um homem destroçado que rola com violência de cabeça para baixo entre pedras e águas” (TEZZA, 1994, p. 67)

Nesse movimento exotópico, o retorno a si mesmo é a amplificação de uma superconsciência dramática de si mesmo, resultado daquele contato e do que o empresário, com suas palavras e com o seu olhar diferenciado, lhe proporcionou:

(...) deixei esgotar o fosso de mim mesmo, porque antes de se formular qualquer resposta -- a dignidade, a grande justificativa, a honra, os valores humanos, ou qualquer pequeno lixo que eu me acrescentasse -- tudo já desabava pela corrosão de meu próprio olhar. (TEZZA, 1994, p. 75)

É interessante que a continuação do diálogo tenso entre os dois significou para o narrador uma crescente curiosidade em relação ao que o outro poderia dizer a mais sobre ele, narrador, apesar de o empresário continuar destroçando o ego de André: “Indócil, prestes a levantar e ir embora sem dizer adeus — mas como já estava decidido, não custava descobrir um pouco mais daquele idiota arrogante.” (TEZZA, 1994, p. 79)

O narrador se vê praticamente como a um ratinho branco de laboratório, no momento em que um cientista começa a comentar sobre os recentes resultados das experiências sobre ele. Sua reação é o silêncio, tendo de ouvir

o espelho de si mesmo em toda a sua descomunal profundidade e intensidade. O empresário termina o diálogo sintetizando, quase numa agressão, aquilo que pensa sobre o escritor:

Em síntese, Devinne (e olha que eu gosto do que você escreve!), você não tem dinheiro, nem poder, nem informação, nem sabedoria e nem ética. Se me permite usar o meu próprio calão -- e ele aproximou os óculos metálicos a um palmo do meu rosto -- você é uma pequena merda. (TEZZA, 1994, p. 83)

Assim, o narrador, retornando a si, numa síntese exotópica, tem muito do seu referencial modificado, a tal ponto que as palavras que lhe chegam à memória para se defender dos ataques do empresário são o tempo todo desqualificadas por ele mesmo como um amontoado de clichês, mas percebidas justamente no momento em que eles são pensados. Assim, num crescendo que passou pela revolta e negação do que o empresário havia falado sobre Devinne, o narrador passa à aceitação e, de certa forma, incorporação do que havia sido falado pelo mefistofélico empresário:

Quase que eu disse: eu acho que o senhor tem razão, mas apesar de tudo, o estado de direito... Não. A única possibilidade de redenção social do homem está no comum acordo das leis... Não. A noção abstrata de justiça, a noção de que cada homem é um valor em si, construída duramente ao longo dos séculos... Não. Tudo que me ocorria era a decoreba de um primeiranista de direito. E a realidade é um vulcão de dez milhões de faces camaleônicas explodindo na minha cara a todo instante. ele tinha razão, naquela noite, no coração do meu pânico: André Devinne não passa de uma pequena merda. (TEZZA, 1994, p. 97)

Em *O fantasma da infância*, não é apenas a forma em mosaico, dupla, ambígua, que compõe a forma do relato, mas até a categoria bakhtiniana de vozes sociais já faz parte do linguajar dos personagens de Tezza. É muito interessante ver essa teoria explicitada por um empresário inescrupuloso e corrupto, que, à sua maneira, traduz, nesse diálogo já mefistofélico, o que há de melhor em Bakhtin sobre a teoria das vozes sociais que nos constituem:

Lembre-se que você, como eu, como a Vera, cada um é sozinho um aglomerado de gente ao mesmo tempo, e se a ética diz respeito exclusivamente a você, diz respeito, por tabela, a todo mundo. Ou você vive, pensa, respira, anda, dorme e come dentro de uma bolha hermeticamente lacrada? Pense o tempo todo em você mesmo e tranquilize-se: os outros estão juntos,

pensando com você, sussurrando no ouvido. eles fazem parte do nosso mosaico. (TEZZA, 1994, p. 93/94)

Pensar a questão da identidade é um trabalho muito maior do que o nosso trabalho, mas vale a pena lembrar da sua relação com a ideia de exotopia, uma vez que nossa identidade se constrói socialmente e, portanto, também com uma intensa ajuda ou tensão do olhar do outro sobre nós.

Como já dissemos, em vários livros de Tezza, temos a presença de um sujeito deslocado, marginalizado, o que muitas vezes se materializa na própria forma como esses personagens se veem ou na forma como querem ser vistos. Por exemplo, em *A suavidade do vento*, o personagem central é Josilei Matôzo, mas que, às vezes, quer ser J. Mattoso, para assinar no seu livro; Jordan Mattoso, para Madalena; Matozo para o narrador. Todas essas “identidades” são construídas e justificadas pelo olhar que os outros têm em relação a ele. Se em *Trapo*, Paulo é também o Trapo e gosta de ser chamado assim, em *O fotógrafo*, temos um personagem que não tem nome, apesar dos vários nomes que as pessoas atribuem a ele ao longo do romance. Em *Aventuras Provisórias*, por sua vez, temos um André Devinne que é, na verdade, Juliano falando de André em primeira pessoa, um homem representando o seu próprio duplo. O narrador de *O fantasma da infância* leva essa ideia às últimas consequências ao mostrar que um homem pode ser não só o duplo de si mesmo, mas vários duplos, mostrando uma identidade completamente povoada por vozes sociais e sobre a qual ele agora tem plena consciência, não vendo nisso nenhuma contradição:

Em que sentido André Devinne era eu, além do nome? Em que intensidade um homem pode representar um outro homem? Fantasiei, naquele silêncio difícil, que ele sempre representa um duplo. Ou vários duplos. O que se chama de essência é um pó biológico que se esfarela nos dedos. Nada, como diria o pai de André Devinne. Gosto de homens povoados. (TEZZA, 1994, p. 172/173)

Uma noite em Curitiba: a vingança exotópica de Édipo

Uma noite em Curitiba foi escrito em duas partes: uma menor, em 1994, no Brasil, e o restante Tezza escreveu como escritor-residente pela Ledig House Foundation em Nova Iorque em fevereiro e março de 1995, quando também o livro foi publicado.

Em *Uma noite em Curitiba*, temos a história de um velho professor aposentado, Frederico Rennon, e sua paixão de vinte e cinco anos atrás por uma famosa atriz de teatro e cinema nacional, Sara Donovan. A história é narrada pelo filho, que organiza as cartas do pai, apresentando-as com um olhar bastante crítico e irônico, como costumam ser os narradores tezzianos, traçando lentamente uma imagem do pai. O filho reproduz as cartas para Sara arquivadas no computador do pai, mas nem sempre enviadas a esta. As cartas possuem a princípio um tom mais formal, mas vão se tornando cada vez mais íntimas e confessionais. À medida que as cartas são mostradas, o filho vai comentando a sua versão dos mesmos fatos narrados pelo pai.

O texto todo se organiza a partir dos quatro personagens centrais: o pai, que desapareceu desde o começo do livro; o filho, que bisbilhota os arquivos do pai e lê suas cartas; a esposa Margarida e a amante Sara Donovan.

A narrativa se divide em duas partes: aquela narrada pelo filho e as cartas do pai. Esse procedimento é parecido com o empregado em *Trapo*, em que o professor aposentado Manuel começa a investigar sobre os motivos do suicídio de Paulo Trapo a partir dos escritos deste.

Parece haver claramente uma oposição entre pai e filho, um ressentimento deste em relação ao pai, o que também parece justificar a tentativa constante de fazer desmoronar a imagem social construída pelo pai. Para isso, ele vai lentamente descrevendo-o como sempre o pai se mostrou diante dos outros, para, mais tarde, ao apresentar as cartas e comentá-las, mostrar as contradições paternas:

O meu pai é um homem que passou cinquenta anos polindo a própria estátua, caprichoso nos detalhes de bronze, dos cabelos imóveis simulando um vento imaginário no meio da praça, onde ele elabora sua elegância em passadas tão bem medidas que parecem casuais. (...) tudo nele revelando o homem abstrato na caverna de Platão: o mundo das ideias, da História, mas com os pés suavemente no chão. (TEZZA, 1995, p. 5)

Comparando o pai a uma espécie de estátua construída lentamente ao longo dos anos, o filho comenta: “é só ver uma estátua e já fantasio um modo de derrubá-la; elas são sempre mentirosas” (TEZZA, 1995, p. 6) Assim, o que se seguirá é sempre uma tentativa de destruição da imagem concebida pelo

pai, apesar da sua insistência em dizer que só pretende “entender objetivamente” o seu pai.

Seu pai é um homem de 51 anos de idade, classe média, funcionário público, professor, uma “pequena celebridade acadêmica”, segundo a visão do filho. Trata-se, portanto, de um mundo muito próximo ao do próprio Tezza: a Universidade, o mundo acadêmico, a Curitiba urbana e central da rua XV de Novembro, da Mariano Torres e todas as referências conhecidas de um curitibano típico. Novamente temos um escritor com o desafio de ver o diferente no igual, estranhando o habitual com a possibilidade de um distanciamento possível para que possa ainda ser capaz de exercitar o seu olhar crítico sobre o mundo no qual está imerso.

O filho é uma espécie de oposto do pai: um ex-drogado e aluno malvisto, pleno de descaminhos, que o narrador identifica como “defeitos psicológicos, que, analisados friamente, acabaram se transformando numa espécie de predisposição, talvez inata, a fazer tudo errado” (TEZZA, 1995, p. 9) Apesar disso, ao mergulhar nas cartas de seu pai e apresentá-las para nós, cria todo um método, sempre preocupado em parecer neutro em relação ao que estava apresentando, mostrando os limites do ponto de vista que estava adotando em relação ao “objeto estudado”. Um exemplo: “Assim, tudo que sei sobre os telefonemas é o que meu pai escreveu sobre eles nas cartas – como diria o velho, elas não são uma fonte muito confiável. A tal limitação do ponto de vista.” (TEZZA, 1995, p.19)

Essa preocupação com explicar a narrativa e em como as informações foram organizadas será uma constante no texto. Por várias vezes o narrador comenta sobre a dificuldade do trabalho do historiador, que pode ser comparada ao trabalho do próprio escritor, que é ele mesmo nesse caso, como organizador e comentador desse amontoado de informações de que dispõe. O grande problema, para ele, é justamente o momento de se interpretarem esses dados todos, principalmente quando se quer obter uma verdade final:

Agora sou obrigado a reconhecer qualidades beneditinas no meu pai: como é difícil o trabalho de historiador! Na verdade, já sabemos tudo o que queremos dizer, sentimos o nosso assunto como o bater do coração; tudo é tão incrivelmente evidente! Mas, para que a evidência se cristalice, para que convença o leitor, é preciso antes arrolar uma sucessão de

irrelevâncias, cacos de notícia, datas, papéis avulsos, certidões, artigos, depoimentos. (TEZZA, 1995, p. 22)

Curiosamente, ele acha que sabe perfeitamente tudo o que aconteceu com o seu pai, principalmente em casos em que ele esteve muito próximo a ele vivendo justamente a cena comentada por seu pai. Entretanto, considera que, mesmo diante de tantos fatos, evidências, provas, todas as cartas de que dispõe mais escondem do que revelam a consciência do velho professor: “Eu sei o que aconteceu. (...) Mas, ao dispor essa pilha de cartas na mesa, lendo-a mil vezes na sequência e me espantando com o que está escrito, percebo que elas mais ocultam do que revelam.” (TEZZA, 1995, p. 22)

Nas cartas a Sara fica evidente que o professor Rennon vê-se um pouco mais a partir da comparação com Sara. Numa das discussões com ela, ele afirmou que o trabalho da atriz é efêmero. Na carta, ele tenta desculpar-se da possível interpretação de “efêmero” como algo “inferior” e, em sua justificativa, tenta mostrar a Sara que o trabalho do historiador não é senão isso: efêmero, pois, apesar de todo o trabalho do historiador em levantar dados, tudo isso será retomado e interpretado diferentemente pelas diferentes gerações que se sucederão.

Em outra carta, o professor Rennon afirma que ela o fez pensar sobre os seus defeitos e começa a metodicamente a elencá-los. Percebemos, pelo tom da observação, que ela praticamente fez uma pontuação psicanalítica a respeito de Rennon, o que, para ele, foi uma descoberta que ele tenta relativizar. O ponto crucial foi exatamente questionar a sua forma metódica e racionalista de encarar o mundo e a própria vida. A observação é profunda e deixa o personagem completamente desnudado, como que diante de um espelho de si mesmo. Esses momentos especulares são muito comuns em todos os livros de Tezza. É uma das muitas sínteses tezzianas a respeito dos seus personagens, mas apresentadas como uma descoberta só possível pelo olhar do outro, que o despe de seus álibis e coloca em xeque a construção de sua identidade:

“b) sou um homem “travado”. Este meu segundo defeito decorre do primeiro. Incapaz de apreender todas as realidades do mundo, completamente fechado à quinta dimensão da vida, e preso a um cientificismo aritmético ocidental limitadíssimo, todo o meu organismo se ‘travou’ (a expressão é sua, lembra?). Vejamos se entendi: sou um escravo do método, de uma prisão

abstrata poderosa. Daí destruí minha sensualidade, minha capacidade de me abrir para o mundo e para as outras pessoas, engarrafei (outra expressão pitoresca que você usou) minha capacidade de transformação pessoal, eliminei a ideia de risco como um valor existencial, suprimi a magia e a aventura e me satisfiz a um carimbo de mim mesmo.” (TEZZA, 1995, p. 36)

Em outro momento, o professor enfatiza esse papel exotópico que Sara representa para ele, num paradoxo exemplar: “os atores são seres completamente expostos, o mais perfeito álibi para quem quer se esconder por toda a vida. Mas como você me desmontou em trinta pedaços — logo a mim, um homem “travado” (TEZZA, 1995, p. 39)

As cartas do professor são escritas normalmente após os telefonemas com Sara. Escrever, para o professor, é uma tentativa de reorganizar o mundo, de se entender. Sara, porém, uma atriz, é toda oral e é comparada, pelo professor, a Sócrates, pois também se recusa a escrever, mas funciona para ele como aquela que lhe coloca um espelho, lhe aponta os defeitos, faz o personagem pensar sobre si mesmo: “Nos quarenta minutos em que você falou, percorri boa parte da minha vida.” (TEZZA, 1995, p. 42)

Ela acaba representando para ele sua necessidade de interlocução, sua vontade de dizer-se, mesmo quando ele sabe que não entregará algumas das cartas para Sara, como já vimos acontecer em *Trapo*, em que Paulo escrevia a Rosana cartas que nunca seriam enviadas para ela: “Você é minha exata interlocutora — mesmo que eu jamais entregue essas cartas a você.” (TEZZA, 1995, p. 43)

Com Sara, o professor Rennan se vê fazendo e dizendo coisas que não imaginava que também o habitassem, o que acaba por constituir, para ele, mais um componente exotópico. Ele, que sempre tinha se sentido diferente, de repente percebe, graças ao olhar e à convivência com Sara, que também habita o “mundo dos mortais”, que erram e que, como diria Fernando Pessoa, podem ser ridículos:

Veja se faz sentido um homem como eu falar desse modo! (...) Sou um homem que, elegantemente, nunca saiu dos trilhos. São sempre os outros que dizem aquelas patacoadas que nos matam de vergonha em público, são sempre os outros que não percebem o macarrão pendurado na barba, são sempre os outros que inadvertidamente quebram o vaso, pisam no calo,

esquecem a porta aberta, enfiam no bolso o caroço da azeitona, são sempre os outros que erram! (TEZZA, 1995, p. 46/47)

O professor Rennan chega a dizer que considera Sara como uma espécie de diário, pois não sabe ao certo se enviará as cartas para ela. E aqui percebemos que o professor tenta constantemente recriar as cenas de que fez parte, as falas que pronunciou, usando a memória como um componente exotópico para perceber-se novamente na mesma situação, só que agora refratado pelo olhar crítico que recai sobre o que viveu. Ele quer rever minuciosamente cada parte de sua vida, cada cena de que participou, mas com a intenção de criar um distanciamento em relação a si próprio, para efetivamente ver-se em cena, sabendo-se lá. Chama a atenção ainda a ideia de duplo que Rennan e Sara representam, como historiador e atriz que são, uma comparação que ele vem aprofundando à medida que escreve suas cartas:

Sinto a compulsão da memória: o historiador não pode parar. Hoje estou aqui, mas há lacunas no mapa de ontem, de anteontem! Quero preencher todos os vazios. Como o teatro, meu amor, você sabe. Aberta a cortina, os gestos se sucedem na exata progressão do tempo. Eu preciso revê-los, ensaiá-los, desenhá-los um a um, para saber em que ponto estou, como estou, o que fiz e quem sou. Ou quem somos, assim duplos. (TEZZA, 1995, p. 63)

Esse mesmo distanciamento exigido por um historiador metódico é algo que ele mesmo não consegue produzir para poder perceber-se. Parece ficar evidente aqui a diferença entre uma mera tentativa de espelhamento (em que apenas o sujeito participa do gesto de tentar ver-se e, por isso, não consegue ser bem sucedido) e a de exotopia, que exige a participação do outro. Como se estivesse diante de um espelho, o professor percebe que se envolveu demais e não conseguiu separar razão e emoção, mas não só isso: não consegue mais ver a si próprio como participante da vida, sentindo-se um ser de papel e insolúvel: “e agora resta sozinho diante de sua pequena esfinge, de fato um espelho quebrado (lembra?): e agora, professor Rennan?” (TEZZA, 1995, p. 67)

Num outro momento, em que o professor e Sara estão nus num hotel, quando ela diz que Paulo a agrediu fisicamente e fala a respeito de uma experiência homossexual, ele começa a pensar sobre como se deu a sua

própria formação, perguntando-se sobre a sua educação, e chega à conclusão de que, como ela lhe diz, ele é um homem feminino e a sua autoconsciência naquele momento é absolutamente epifânica⁴, e a nudez passa a não ser apenas física: “O que, no exato instante em que você disse, me inquietou, súbito parecia uma luz.” (TEZZA, 1995, p. 70)

A consciência pirandelliana-bakhtiniana de que a constituição do sujeito que é não é um monólito, mas que apresenta fissuras e se modifica constantemente em função do que vive, da pessoa com quem conversa, enfim, da situação de que participa e de que é formado por uma profusão de vozes sociais fica evidente e explicitada pelo professor, que, como em *Um, nenhum e cem mil*, de Pirandello, também não se sente uno, mas múltiplo, fragmentado, em aberto. A noção de exotopia fica aqui traduzida como a de simultaneísmo: é como se ele pudesse ver-se e viver ao mesmo tempo:

Simultaneísmo. Planos cubistas (ainda que de faces convencionais): o homem que te pega no aeroporto não é o mesmo que está almoçando com você, que não é o mesmo que sobe ao 602, que não é o mesmo que fica nu, que não é o mesmo que vai à palestra. Alguns desses você conhece bem; outros, nunca saberá quem são. (TEZZA, 1995, p. 73)

Sua obsessão por tentar ver-se e traduzir-se, explicar cada milímetro do que sua memória retém faz com que invente ironicamente uma Tomografia Historiográfica Computadorizada: “Passo a lâmina da memória várias vezes sobre o mesmo ponto do tempo e obtenho uma imagem holográfica, em terceira dimensão, multifacetada e multissensorial do meu olhar estilhaçado.” (TEZZA, 1995, p. 82). Ele não acredita na possibilidade do simultaneísmo. Para Rennan, só é possível ver uma coisa de cada vez: selecionamos o mundo em função do que somos ou desejamos. Não é possível ver-se vivendo, mas suas tentativas são simplesmente extraordinárias e mostram a que ponto sua

⁴ Epifania aqui tem a ver com a ideia de uma espécie de *insight* revelativo. Conforme o dicionário. Conforme o E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, o termo provém do grego *epiphainein*, ‘manifestar’; raiz em *phainein*, “mostrar, fazer aparecer”. Segundo Ceia, “epifania é um instrumento de revelação, que suspende o devir e se destaca dele. O momento, ainda que efêmero, é registado - *prende* a atenção - e dessa forma prolonga o seu significado, permeia o resto do texto e fornece nós privilegiados de significado ao leitor.” Ainda de acordo com este autor, o termo, antes do Cristianismo, designava as aparições dos deuses, mas “veio a designar, posteriormente, a festa que ocorre a 6 de Janeiro, data em que Cristo se manifestou aos Gentios (na pessoa dos Magos) e a sua divindade foi revelada ao mundo. James Joyce apropriou-se do conceito de epifania e secularizou-o, dando-lhe uma conotação essencialmente literária que entretanto se institucionalizou no vocabulário crítico.”

<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epifania.htm> Acesso em 4/5/2010

consciência absorve o mundo e mesmo as reflexões que faz sobre esse mundo e sobre si mesmo: “Talvez um filme (...) fosse o veículo mais apropriado para eu me ver em pedaços, mas o simultaneísmo é uma ilusão conceitual: desgraçadamente, pés de barro na terra, só conseguimos ver uma coisa de cada vez” (TEZZA, 1995, p. 82)

O narrador recordará ao longo da narração as diversas vezes em que gostaria que o pai se preocupasse menos com questões intelectuais ou o trabalho e olhasse um pouco mais para o filho, cujo ressentimento fica sempre evidenciado no seu discurso.

Um dos momentos em que pai e filho se encontram e vão ao Bar Stuart, na praça Osório, evidencia o significado exotópico do encontro entre pai e filho, sempre comparados pelo narrador, que se constitui narrativa e identitariamente como em oposição especular a seu pai:

Enfim chegamos à praça, o que angustiou meu coração, porque agora estávamos nus, eu e meu pai, muito parecidos um com o outro, quase a mesma altura, eu mais magro, ele mais gordo, eu atravancado, ele elegante, eu preso, ele solto. (TEZZA, 1995, p. 27)

Depois de um pequeno rodeio, entre um chope e outro, o pai pergunta ao filho se este estava envolvido com drogas. Antes disso, é importante frisar todo o cálculo por parte do filho sobre o menor gesto do pai, tudo profunda e silenciosamente ruminado. A resposta do filho foi uma outra pergunta: “— Era ... era para isso que o senhor me trouxe aqui?”. Nesse momento, o pai parece ter percebido o erro estratégico e muda de assunto. É aqui que se aprofundará a diferença e as descobertas de um em relação ao outro. O pai diz: “— Estou cansado (...;) Em dezembro faço cinquenta e um anos. Já posso me aposentar, se quiser.” E o filho, neste instante, parece se ver exotopicamente, numa profunda descoberta de sua própria situação. De um lado, toda uma vida realizada; de outra, alguém que não havia feito muita coisa ainda. Mas observe o resultado epifânico da cena:

Era para mim ou para ele mesmo que meu pai dizia aquilo? Comecei a me sentir mais miserável ainda. Num segundo percebi a extensão imensa, estéril, ressecada, da minha insignificância. Eu sequer tinha começado alguma coisa na vida. (TEZZA, 1995, p. 30)

Em outro momento, o narrador praticamente apresenta a teoria bakhtiniana sobre a limitação de nosso olhar, com o qual não somos capazes de apreendermos a nós mesmos. Só o outro pode conter a mim com seu olhar. Só o outro pode abarcar-me e, mesmo assim, a partir de todas as limitações dele, mas como que constituindo lentamente aquilo que somos. Entretanto, apesar de condenados a ter um corpo que não pode ver-se, exotopicamente, podemos nos interiluminar, que é o que acontece em muitos casos entre os personagens e narradores de Tezza. Cada um deles, muitas vezes de forma fragmentada e difusa, vai nos apresentando detalhes uns dos outros, de tal maneira que vamos compondo lentamente um quadro maior do que se os víssemos somente a partir do olhar de cada um. Chama muito a atenção a explicitação da teoria bakhtiniana aqui. O narrador, numa de suas reflexões, percebe que não tem outro olhar a não ser o próprio, que é limitado e não consegue ver-se. Percebe ainda que a linguagem que empresta à narração é muito parecida com a de seu pai e não tem como livrar-se disso, o que o condena ainda mais ao seu próprio olhar:

Se eu pudesse virar do avesso por escrito (e ninguém vira do avesso de modo algum, somos condenados a ter um corpo que nunca se vê, que todos os dias é desenhado ao sabor dos olhos dos outros), ah se eu pudesse. Até a minha frase é parecida com a de meu pai. Porque, como ele, cada palavra que digo me condena mais, e eu não posso parar nem desistir. O máximo que eu posso fazer é iluminar o outro lado. (TEZZA, 1995, p. 86)

O professor, por exemplo, em uma das cartas, utiliza abertamente quase as mesmas palavras bakhtinianas ao mostrar a necessidade que tem em relação a Sara no sentido de que ela o faça espelhar-se e ver-se, uma vez que ele sabe ser incapaz de fazer isso sozinho. Além disso, ele também explicita a noção de que não é possível ver-se vivendo, ou a diferença e impossibilidade de observar a vida e vivê-la simultaneamente. Isso nem sempre é explicitado e explicado dessa maneira, porém o que torna essas explicações muito plausíveis é a escolha dos personagens e dos narradores, quase sempre portadores de uma linguagem muito semelhante à do próprio Tezza teórico. A diferença está em que essa teoria é sempre vertida artisticamente a serviço da narrativa, mas é praticamente uma constante nos muitos espaços de reflexão de que se compõe a obra tezziana:

Só somos originais mesmo vivendo; pensando, que desastre! Com você não acontece o mesmo, Sara? Estou usando você nesta carta para esta investigação miúda. Só mesmo por escrito eu teria essa coragem. Ao vivo, sou demasiado grande para me enxergar. (TEZZA, 1995, p. 91)

Breve espaço entre a cor e a sombra: o breve espaço entre o espelho e a exotopia

Em *Breve espaço entre a cor e a sombra*, escrito em 1996 e 1997 e publicado em 1998, temos a história de Tato Simonne, um artista plástico, cujo mestre, Aníbal Marsotti, acaba de morrer. A mãe de Tato é uma *marchande* em Nova Iorque. Logo após a morte do mestre e amigo, Tato conhece Richard Constantin, com quem manterá uma relação muito forte e que lhe servirá constantemente como elemento exotópico. Tato tem uma amiga italiana, que lhe escreve cartas, é crítica de arte e também vê nele a possibilidade de ver-se à medida que escreve e recebe destas cartas e desenhos que ele fez dela. Cria-se um suspense em torno do roubo da cabeça de um Modigliani e essa será a trama básica do romance. O romance terá, como em outros casos, uma dupla narrativa: de um lado, as aventuras de Tato, de outro, as reflexões de sua amiga crítica de arte.

Desde a primeira página, vemos um narrador preocupado com o olhar do outro, mostrando que representamos um papel, sempre atentos ao olhar que os outros têm em relação a nós: “uma pontada interna de sentimento para o nosso próprio uso, e outra externa, para os outros, que estão naturalmente atentos à nossa postura.” (TEZZA, 1998, p. 7)

Aníbal representava para Tato um mestre cujo componente exotópico o incomodava. A forma crua como o mestre lhe apresentava um espelho de sua obra, em forma de uma crítica destruidora, fez com que o “discípulo” se afastasse, apesar de reconhecer, agora, que ele tinha alguma razão. Aníbal denunciava tudo, da mediocridade de sua obra até a sua condição social, deixando-o nu e sem alibis, como acontece, em algum momento, nas obras de Tezza:

Eu me afastei porque estava cansado de ser espancado por sua língua. Que eu seria sempre um nada. Que a minha pintura era suja e descritiva, de um figurativismo rastaquera. Que na melhor das hipóteses a minha obra serviria como mural de presidiário. Que eu devia esquecer tudo e começar tudo de novo (Agora, quem sabe ele tenha razão?) Que eu estava descobrindo as vantagens da roda. Mas pior de tudo: eu não tenho desculpa, porque eu sou rico. (TEZZA, 1998, p. 8)

Esse livro, além naturalmente de poder ser visto, dentre outras coisas, como uma reflexão sobre a arte, é também sobretudo um romance do/sobre o olhar. Nele, o olhar sequestra todos os outros sentidos, tornando-se uma espécie de cânone a partir do qual o narrador e os outros personagens percebem o mundo. Como já vimos, isso não chega a ser uma novidade na obra tezziana, que já conhecemos escópico e preocupado com o espaço em todos os outros livros, porém aqui teremos a ideia de olhar não pela tradução que fazemos do que se vê ou do que se olha, ou mesmo dos olhos citados aqui ou acolá, mas pela explicitação da palavra “olhar”, que seguidamente é empregada e refletida no texto e que tanto é traduzido pela ação de ver como em seu sentido ampliado de perceber ou abarcar um conjunto de fatos pela consciência, ou visão de mundo: “O **olhar** da menina, de novo nos meus olhos, parecia suplicar que eu aceitasse as desculpas” (TEZZA, 1998, p. 13) ou “todas as outras, que se conhecem, parece que fazem um concurso para descobrir antes quem nós somos, o que significa um metralhar de **olhares** oblíquos ao longo do enterro” (TEZZA, 1998, p. 13) ou ainda: “ela certamente preferia que eu falasse mais baixo (não por ela propriamente, mas porque os outros poderiam pensar mal de mim, aquele **olhar** estava a meu favor)” (TEZZA, 1998, p. 12).

O olhar, portanto, sentido como absolutamente panóptico (que irá se hiperbolizar em *O fotógrafo*), é sempre perscrutador, incomodante, presente não só física como explicitamente na consciência de quem se sente integralmente percebido por ele: “um metralhar de olhares oblíquos ao longo do enterro, nos olhos, nos cabelos, na nuca, nos sapatos, na gravata borboleta, na cabeça enfim, para matar a charada.” (TEZZA, 1998, p. 13)

Richard Constantin é um *marchand* que é apresentado a Tato no dia do enterro do amigo e vai se tornar uma espécie de substituto do olhar exotópico de Aníbal. Constantin, uma espécie de Setembrini de Thomas Mann, logo

começa por lhe servir de espelho: diz, por exemplo, que Tato tem um estilo muito semelhante ao de Aníbal, o que o artista não gostou de ouvir, pois isso mostrava a influência do antigo mestre. O importante é observar o quanto se inaugura uma relação que terá um forte componente exotópico na medida em que Constantin estará constantemente (essa rima tem solução?) lhe apresentando observações e sínteses a respeito do trabalho e da personalidade de Tato, o que, a princípio, causará espanto a este, apesar de não ser ainda algo que lhe sirva de real descoberta. É o reconhecimento de um professor que tem um bom olhar:

Assim, enquanto ele enumerava nossos pontos de vista em comum e assinalava as diferenças, algumas a meu favor, outras contra, com a frieza simples e técnica do bom professor, eu apenas balançava a cabeça, tentando disfarçar meu espanto: ele realmente me conhecia. (TEZZA, 1998, p. 19)

Entretanto, em seguida, Tato começa a pressupor a possibilidade de Aníbal ter falado a respeito dele para Constantin. Isso causa uma impressão muito curiosa e um tipo de exotopia absolutamente explícita em função da sensação de estar-se vendo (é importante observar essa explicitação na fala de Tato) como uma outra pessoa que não coincidia com ele mesmo: “Ou, o mais provável, Aníbal passou semanas falando de mim para ele, de modo que agora eu me via, pela voz de Richard Constantin, como uma espécie curiosa e interessante de outra pessoa, bastante parecida comigo.” (TEZZA, 1998, p. 19)

Outro elemento curioso que comprova a nossa teoria do sequestro dos outros sentidos pelo olhar é o fato de Tato *se ver* pela voz de Constantin. Ou seja, o olhar rouba a cena e traduz todos os outros sentidos pelo seu vocabulário escópico.

Aos poucos, Constantin vai tomando o lugar do antigo mestre, que começa a ser criticado também pelo *marchand*. Segundo este, Aníbal não pensava; era um intuitivo e então cria uma teoria opondo a visão ao pensamento, à reflexão: “Quem apenas vê, aceita qualquer coisa: o mundo é uma imagem. Mas, por outro lado, isso limita, porque o intuitivo não consegue pensar” (TEZZA, 1998, p. 20)

Seu papel mefistofélico é muito semelhante ao do empresário inescrupuloso de *O fantasma da infância*, com a diferença da relação entre

ambos: Constantin precisa também seduzir Tato para que possa ser o seu *marchand*, por isso, o tato que ele tem com as palavras é maior do que o da explicitação do empresário de *O Fantasma da Infância*. Não é à toa que ele é identificado rapidamente como “Mr. Satã, o demônio da sedução, pronto a comprar minha alma por um bom preço.” (TEZZA, 1998, p. 23)

O impacto de Constantin sobre a vida de Tato é imediato, tanto que ele sente uma transformação após a primeira conversa com o *marchand*. Sente-se mais velho (o que pode significar mais maduro) e mais seco (o que pode significar sem poder alimentar ilusões, por exemplo, a respeito do próprio trabalho), sozinho (o que pode significar sem álibis): “logo nossa conversa chegaria ao fim e eu restaria, um pouco mais velho e um pouco mais seco, sozinho.” (TEZZA, 1998, p. 28)

O olhar de Constantin já habitava Tato, tanto que, apesar de ele saber o que pode esperá-lo, pede ao *marchand* que comente um de seus quadros. Depois de uma crítica contundente, entremeada de diversos elogios (é preciso seduzir), Tato vai ruminando, embevecido, suas palavras, já pronto para dialogar com elas no próximo trabalho: “Richard Constantin parecia absorto no que, para mim, seria a conclusão de sua fascinante (não é ironia: ele me fascinava) crítica, que eu estava bebendo palavra a palavra, pronto a desmentir cada defeito no próximo quadro meu que ele visse.” (TEZZA, 1998, p. 30)

Há, portanto, em Tato, uma situação de substituição do antigo mestre (ou *pai*, como veremos mais tarde) por Constantin, que agora lhe serve como elemento exotópico: “Enfim alguém para dizer a você quem você é.” (TEZZA, 1998, p. 35). E o enterro do amigo passa a ser o enterro não só material mas também intelectual da influência do amigo, trocada agora pelo conhecimento de Constantin. Apesar da resistência inicial, Tato já vê no novo mestre alguém que pode ajudá-lo a ver-se, a ter uma nova visão sobre o seu trabalho e, é claro, como bom narrador tezziano, tira do seu leitor a possibilidade de dizer isso sobre o que está ocorrendo com ele, que imediatamente explicita essa relação, retirando-nos a última palavra. Constantin passa a ser uma espécie de oráculo exotópico, que pode ajudá-lo a decifrar-se: “Para um ser opaco como eu, isso é uma direção e uma referência. Eu não preciso concordar com ele, com alguém que, ao dizer quem eu sou, se torna meu mestre; mas o fato de eu eventualmente não concordar já me dá um perfil.” (TEZZA, 1998, p. 35)

Esta relação com o outro é, para Tato, uma necessidade com a qual ele interage de forma ativa: “gosto de ouvir e obedecer, e gosto de mestres, e de pessoas que apontem caminhos, e que me digam o que eu sou e o que eu devo fazer, muito provavelmente porque eu *não preciso* obedecer a ninguém” (TEZZA, 1998, p. 41). Mas é também uma relação forte com a ideia de um mestre ou de um pai. Constantin substitui Aníbal e o narrador confessa isso. Falando sobre Constantin, com quem já dialoga mesmo na ausência deste, tamanha é a sua influência sobre Tato que este o compara explicitamente, por várias vezes, a um pai, outro componente tezziano muito comum em suas obras: “como o pai, tranquilo, lendo o jornal ao lado do filho, também tranquilo, que monta seu brinquedo” (TEZZA, 1998, p. 145) ou “sempre sem largar a minha mão, como o pai a um filho” (TEZZA, 1998, p. 187). Mas esse pai já vem em substituição ao outro pai, que foi Aníbal, a quem confirma como um grande referencial e uma espécie de espelho em que se baseava e a seu trabalho: “como se uma avalanche de sonhos viesse rapidamente ocupar o vazio que, apesar de tudo, deixava Aníbal Marsotti em minha vida, um vazio que eu teria de preencher por minha própria conta, sem ele próprio como referência, o espelho a ser quebrado” (TEZZA, 1998, p. 145).

Tato chamará Constantin, em sua narração, de mestre, professor, pai e até pastor e tem uma verdadeira necessidade desse olhar que o aceita, mas sem que seja só aceitação. Por isso gosta de Constantin, que, em meio às críticas contundentes, o elogia e aprova muito do seu trabalho. A relação vai quase se tornando uma relação professor-aluno: “Um acordo silencioso, não declarado, entre quem aprende e quem ensina.” (TEZZA, 1998, p. 156)

Mas esta relação, que a princípio é a de quase total embevecimento em relação às palavras de Constantin, não é a de uma simples aceitação, pois Tato também reage ao que ele diz, refletindo profundamente sobre as palavras do outro, apesar de desejá-las como um discípulo deseja as palavras de seu mestre. Tanto que, num determinado momento, Tato tenta colocar um certo distanciamento entre ele e as palavras de Constantin: “Tentei revê-lo à distância, mas friamente, pesando os blocos de palavras que ele dizia” (TEZZA, 1998, p. 170) Mais tarde, lentamente, Tato vai se afastando de Constantin, a quem começa a atribuir uma “grandiloquência postiça”, começando por desgostar do velho mestre e até mesmo a desprezá-lo.

O movimento exotópico pressupõe a ideia de tornar-se outro em face de si mesmo, uma vez que cada um de nós está imerso num universo de valores que nos são próprios e só esse outro poderia ser capaz de assumir uma posição axiológica fora de nós. Bakhtin afirma que

(...) não é no contexto axiológico da minha própria vida que minha vivência pode ganhar significação como determinidade interior. (...) Preciso de um ponto de apoio semântico fora do contexto da minha vida, um ponto de apoio vivo e criador. (BAKHTIN, 1992, p. 104)

Um exemplo disso é o que temos em Tato Simonne, que, ao pintar seus quadros, deixa evidente que sente em si as diversas outras vozes sociais que o constituem e as influências que recebe e com que interage. Além disso, procura divisar-se como alguém estranho a si mesmo, como se tivesse os olhos de outros, numa experiência exotópica muito interessante. Ao organizar o seu espaço e olhar os seus quadros, ele deixa claro parte do seu processo de busca por exotopia em que se sente povoado de outros olhares dentro de si mesmo e que ele busca identificar e, ao fazê-lo, elenca todo o rol de personagens com quem dialoga. Entretanto é importante observar que ele também declara que é ele quem finaliza este olhar, traduzindo-o para a sua própria versão. Vale a pena notar ainda que as vozes que dialogam com ele e que compõem o seu olhar não são apenas as vozes com que ele entrou diretamente em contato, mas também todas aquelas que ele antecipa:

Contemplo como estou me saindo, mas os olhos que me veem não são meus, eu sempre me imagino diferente, olhando para mim mesmo de outros lugares, com intenções outras, nunca exatamente as minhas. As minhas, é engraçado, não existem. É minha mãe que olha daqui dos meus olhos; é Biba, vivíssimo, fazendo sombra a cada pincelada minha, e às vezes conversando, e conversando com uma clareza que ele, de fato, nunca teve; eu é que lhe dou clareza; sou eu que o passo a limpo; é o olhar de Mr. Richard Constantin, que eu antecipo pleno de expectativas; também comigo olha a minha italiana de um dia(...); e antes mesmo de chegar, a doce vampira negra com a rosa no funeral também já está aqui, ao meu lado, olhando para meus quadros, e tento adivinhar o que ela vê. (TEZZA, 1998, p. 80/81)

Essas tentativas também percorrem a narração, quando o narrador, em primeira pessoa, repentinamente muda para a terceira pessoa, colocando a si mesmo como um personagem em terceira pessoa, criando um estranhamento

em relação a si, como se estivesse narrando a vida de alguém diferente de si mesmo.

Entre as muitas fantásticas intervenções do narrador, em uma delas ele fala sobre a importância que tem para nós o encontro com o outro e a influência que os outros podem exercer sobre nós, de tal maneira deixando em nós suas marcas que, mesmo o mais ínfimo dos encontros deixará para sempre suas cicatrizes em forma de uma espécie de voz dialogando conosco por muito tempo:

Somos seres tão contaminantes, que mesmo um desconhecido com quem trocamos duas palavras no metrô levará várias estações para desaparecer da memória, às vezes dias, às vezes anos, às vezes até mesmo levamos ao túmulo aquela voz pedindo licença, inesperada e aguda, com uma cicatriz de pirata no rosto e uma capa de gabardine já completamente sem cor nos nossos olhos. (TEZZA, 1998, p. 106)

A crítica italiana também vê em Tato alguém que a ajuda a ver-se, principalmente por meio dos desenhos que este fez dela. É curioso o fato de que, nesse caso, a exotopia não depende necessariamente da vontade do que o outro acaba revelando em nós. É o efeito que fará com que o jogo exotópico se produza. Alguém querendo nos dizer algo, querendo “revelar-nos” muitas vezes não passará de um chato ou de um catequista (pelo menos no que este pode ter de uma voz autoritária), e o que poderia dizer, por mais revelador que pudesse ser, é algo que “entrará por um ouvido e sairá por outro”, como diriam nossos avós. É preciso que participemos do processo: “você começou a me mandar esses desenhos tão nítidos e tão enigmáticos que vejo agora na minha frente. Vou me descobrindo neles — você desenha mais do que você sabe.” (TEZZA, 1998, p. 117)

Como vários outros personagens tezzianos, ela faz do processo de escrita um processo de descoberta, uma maneira de testar ideias e palavras e, às vezes, até mesmo de ver-se. Observe-se, no exemplo a seguir, que ela está em pleno exercício de escrita, testando as ideias e descobrindo algo naquele exato momento em que escreve:

Quem sabe eu descubra nas fímbrias desse desespero que a coisa boa da minha vida seja, ao fim das contas, eu mesma. Eu sou a coisa boa da minha vida. Parece presunção;

mas acho que é verdade. A ideia me ocorreu agora; ainda não tenho certeza. (TEZZA, 1998, p. 143)

Tato, por meio de seus desenhos, mostra-a sob um novo olhar, que a surpreende pela descoberta de uma mulher que ela não pensava ser, a não coincidência consigo mesmo e a revelação de um novo espelho que ela ainda não conhecia:

A memória se tornou um talismã assim que você passou a me ensinar quem eu era, a me dizer quais os traços do meu rosto, de um modo que eu fui obrigada, pela força da tua mão, a me concentrar em mim mesma, eu fui obrigada a me gostar. (TEZZA, 1998, p. 159)

Para finalizar, talvez valha a pena observar que Tato tem uma relação muito forte com os espelhos e está constantemente diante de um deles, que frequentam o livro com bastante intensidade e sempre com um efeito revelador sobre o narrador. Num desses casos, depois que leva um soco, tem vontade de destruir o espelho que encontra: “Uma vontade (ainda controlável) de destruir o espelho, o ser que de forma tão tranquila, brilhante, límpida, correta e chata, descrevia a minha ruína.” (TEZZA, 1998, p. 132). Ele agora é obrigado a usar um tapa-olho. É importante lembrar, com Constantin, que a noção de perspectiva exige exatamente a presença dos dois olhos. É como se Tato agora visse as coisas sob a ótica de um só olhar.

Após o rompimento com o último mestre, dois elementos são muito simbólicos e encerram o livro: na volta para casa, modificado, tendo percorrido todo o percurso exotópico que toda aquela experiência lhe causou, retira o tapa-olho e, após deixar tantos pais para trás, também percebe que há um telefonema do seu pai na secretária eletrônica...

O Fotógrafo: o jogo das interiluminações

Escrito de 15 de agosto de 2002 a 21 de março de 2004 e publicado em novembro de 2004, *O fotógrafo* conta a história de um repórter fotográfico que recebe a proposta de fotografar secretamente uma moça chamada Íris. Seu trabalho seria simplesmente segui-la e fotografá-la para ganhar os 200 dólares

por cada filme não revelado. Toda a trama do livro se passa durante um único dia, como em *Ulisses*, de Joyce, só que narrado, ainda que em terceira pessoa, sob a ótica de cinco pessoas diferentes, que estão sempre em íntima conexão entre si, mesmo quando não sabem disso, numa trama intrincada cheia de “coincidências” entre os personagens.

O fotógrafo, de quem não se diz o nome, apesar de ser chamado por vários nomes ao longo do texto, é casado com Lídia, que, por sua vez, está apaixonada pelo seu professor Duarte. A trama fica ainda mais complexa ao se saber que Duarte é casado com Mara, que é psicóloga de Íris, que é a moça de quem o fotógrafo deve tirar as fotografias.

Todos os personagens são muito diferentes uns dos outros, seja quanto à classe social, seja em relação à idade, sexo, condição e modo de vida, mas estão interligados. Todos eles são mostrados em close, como que tomando decisões importantes nas suas vidas, revendo o próprio mundo. Curiosamente, apesar de todas essas diferenças, vivem muito próximos uns dos outros e suas vidas se entrelaçam num conjunto tratado pelo romancista quase como um jogo de imagens que se interiluminam exotopicamente: “Mais ou menos assim: vocês dois sabiam que eu era um fracasso; eu e Fernando, que você era um fracasso; nós dois, que Fernando era um fracasso. Os olhares circulares. Os outros dois sabiam que cada um era um fracasso.” (TEZZA, 2004, p. 98)

O livro começa com uma frase núcleo, que será refratada por todos os personagens: “A solidão é a forma discreta do ressentimento”. Cada um deles dará um peso a essa ideia, reformulando-a livremente, reinterpretando-a, valorando-a diferentemente. A questão da solidão é revirada do avesso pelos personagens. Curiosamente, as noções de solidão e de incomunicabilidade, típicas do texto tezziano, são aqui tratadas, mas com um componente novo: a solidão é também vista como um desejo e uma impossibilidade. Primeiro porque somos seres que vivemos uma época em que estamos sendo diuturnamente sendo vigiados panopticamente, sempre sob o olhar mecânico de algum instrumento de vigilância. Assim, a vida privada, em função também desses mesmos mecanismos, vai deixando de existir. Segundo, porque o livro acaba denunciando uma característica do próprio pensamento: ele está povoado de outras vozes e nem na ilha mais remota e perdida estaríamos exatamente sozinhos, como se houvesse, então, uma necessidade de

despovoar-se. Às vezes, a solidão é mostrada como uma verdadeira impossibilidade, mas também um desejo, como no caso de Lídia:

Não, não é bem isso, não é o cumprir tarefas, é o fato de que não tenho mais solidão, nem intimidade; tenho apenas essa sensação de viver escancaradamente em público que todo filho nos dá.” 56 ou mesmo de Duarte: “De vez em quando -- ele disse, saindo pela primeira vez da esfera pública da prova -- eu dou uma escapada do meu gabinete, à tarde, e me esqueço na sala de cinema. (TEZZA, 2004, p. 56)

A presença do mundo panóptico moderno se une à onipresença do olhar exercido por todos sobre todos. Em vários momentos teremos o observador observado, como por exemplo quando o fotógrafo, em plena ação de fotografar, é observado por Lídia, ou a do voyeur adolescente flagrado por Íris. ou “Descendo sozinho no elevador, ele cheirou as notas, até perceber que havia uma câmera interna” (TEZZA, 2004, p. 15). Isso cria um efeito exotópico (nesse caso, neurótico) no indivíduo, que também se vê obrigado a sempre estar atento a si mesmo, à sua posição no mundo, ao que pode estar fazendo, uma vez que é obrigado a pensar-se sempre vigiado.

Desde o início do livro, vamos anotando as peculiaridades de alguns dos personagens tezzianos, que viveram os anos 60/70, alimentando seus sonhos de liberdade, mas depois se integrando lentamente ao sistema, obrigando-se a fazer concessões às exigências do dia a dia, vivendo sempre com essa duplicidade: os sonhos que um dia alimentaram e a dura realidade que lhes exige a integração ao sistema. Essa característica, apesar de bem mais atenuada neste livro, ainda assim aparece:

No verso, a indicação precisa do endereço, que ele releu. Oitavo andar, 803, Edifício Liberdade. Uma ironia, ele pensou, fantasiando a biografia do prédio: o dono da construtora, hoje com quase 60 anos, ouvia Jimi Hendrix e Janis Joplin e Tropicália e era contra a ditadura militar. (TEZZA, 2004, p. 9)

O narrador se posiciona, mas de uma forma extremamente maleável, concedendo completamente o espaço da narração para os personagens, que assumem deslavadamente a narração, às vezes misturando-se ao narrador, com quem muitas vezes chegam a dialogar. O narrador fala, por exemplo, “Vá em frente.”, e o personagem responde em voz alta: “— Eu fui em frente”.

Como diz o próprio Tezza numa entrevista à Gazeta do Povo em 13/12/04, todo olhar implica algum tipo de organização e escolha:

– O homem é um criador de devaneios. A gente está sempre projetando o futuro. As correntes modernas têm um certo fetiche pela narrativa com fragmentos, como se ela fosse mais real. Mas toda narrativa é um modo de observar e todo olhar é organizador. Eu simulei uma fragmentação, mas a narrativa nunca perde o fio organizador.

Assim, apesar de o texto ser em terceira pessoa, o narrador está bastante colado ao personagem, dando margem, em diversas ocasiões ao discurso indireto livre e também deixando espaço para uma grande ambiguidade narrativa: “Mas é só o que faço, ele se defendeu, mentalmente. Uma relação cada vez mais difícil. E no entanto, eu — a porta interna do elevador se abriu, mostrando o número 8 na porta externa, que ele empurrou devagar.” (TEZZA, 2004, p. 17)

Em *O fotógrafo*, Tezza parece querer fotografar a alma das pessoas, radiografando cada olhar, cada gesto, em busca da explicação não só do menor pensamento, mas do próprio funcionamento e as engrenagens desse pensamento, revelando as principais vozes sociais que habitam as observações e a fala de seus personagens. O pensamento bakhtiniano parece bastante evidente aqui, no sentido de apresentar os seres como compósitos de vozes sociais, as quais estão sempre vindo à tona, mesmo que às vezes não nos apercebamos disso. Nosso discurso é constantemente bivocalizado e muitas das vozes que nos entranham e com as quais dialogamos ativamente vão ganhando espaço e se assimilando, de forma refratada, à nossa própria voz, a qual é, por sua vez, um resultado sempre provisório em constante modificação em função do contato e do diálogo vivo que a vida nos oferece.

Nesse sentido, esta obra de Tezza em particular é um belo exemplo de uma tentativa contínua de expor o funcionamento da linguagem e do pensamento por meio de uma narração que ponha isso a nu. Chama também a atenção, por exemplo, o fato de que esse pensamento é mostrado várias vezes não só no sentido de dizer ou adivinhar o que vai por dentro do sujeito, mas também por meio dos *icebergs* de fala que se revelam às vezes quando os personagens falam em voz alta, uma constante de todos os personagens do romance, revelando a presença de um intenso diálogo interior: “Não enganava

ninguém: tirava fotos. Não envolvia ninguém, ele defendeu-se, no mesmo passo em que sentia a trapaça: não minta para você, ouviu-se dizendo de novo quase em voz alta.” (TEZZA, 2004, p. 33). Num outro exemplo, muito interessante, o professor Duarte é flagrado pensando em voz alta e sente o peso do olhar de uma aluna diante disso:

Ele pensou, no alheamento de uma sala de aula, os lábios, sem voz, se movendo ao pensamento: sim, a felicidade é uma impossibilidade lógica, não temática. Portanto. Mas não há nada a concluir, professor Duarte, ele flagrou-se agora dizendo em voz alta, nítida, como a voz de Lídia em meio a uma aula, atraindo a atenção intrigada de uma adolescente com uma mochila nas costas que, como ele, esperava o sinal verde. Talvez amiga de suas filhas -- o professor Duarte não bate mesmo bem. (TEZZA, 2004, p. 88)

Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta*, afirma que em fotografia não pode haver ingenuidade. Ninguém, nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente:

Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas. (FLUSSER, 2002, p. 19).

Susan Sontag, em seu livro *Diante da dor dos outros*, mostra que a fotografia nunca é neutra ou de interpretação monológica. Até uma fotografia de guerra, em que apareçam muitas pessoas mortas por causa de uma bomba pode ser lida tanto como um protesto contra a guerra como um panfleto por mais guerra, por exemplo.

Portanto, mesmo a mais realista das fotografias é, ainda assim, uma representação, que, portanto, demanda um olhar, que, por sua vez, nunca é neutro. O fotógrafo tem consciência disso, mas extrapola esse olhar sobre o seu próprio ofício para todas as outras coisas. Para ele, não existe pureza em nada. E sempre que ele diz isso, é bom lembrar, ele também faz referência implícita à própria forma e o conteúdo de nosso discurso, sempre uma grande caixa de ressonância das muitas vozes sociais que nos habitam. Como diria Bakhtin, toda palavra é acentuada, carregada de sentidos e de valores. Nada do que falamos, como diria o mestre russo, é a primeira frase de um Adão mítico:

Tudo é trapaça, não porque tudo seja falso; mas porque não há pureza em coisa alguma; a natureza é uma fraude. Uma fotografia, ele divagou, imediatamente imaginando que Lídia diria aquilo de uma forma mais nítida, clara, elegante, bonita do que ele é capaz de dizer, é em si uma pequena trapaça, um discreto intermediário, um despachante da realidade entregando-nos um documento, assim, autenticado. (TEZZA, 2004, p. 157)

Portanto, a mimese, mesmo no museu de cera mais fantasticamente fiel, na holografia mais perfeita, é uma utopia. Se a arte imita a vida, o poeta é um fingidor e finge tão completamente que etc. Tezza sabe disso e, dentre as muitas pistas que nos deixa, transporta essa mesma teoria da fotografia para o mundo da literatura, nas palavras de Duarte, que fala justamente sobre a representação da consciência, mostrando que nunca pensamos de maneira global, mas em fragmentos e que, para saber efetivamente o que pensamos é sempre necessário que isso seja filtrado pela consciência, que, por sua vez, avalia, julga e refrata aquilo que pensamos. Mesmo que tenhamos uma memória de elefante ou todos os terabytes necessários para reproduzirmos o que aconteceu conosco, ao fim e ao cabo, ao tentar representar isso, teríamos de fazer algum tipo de escolha, optar por algum tipo de olhar para rever o que pressupostamente pensamos. Insisto também em que se perceba a explicitação dos procedimentos e a similitude com as ideias de Bakhtin, que também mostra que não se pode representar diretamente a realidade, que será sempre refratada por um olhar que tem um posicionamento e contém um forte componente axiológico, ao qual, portanto, está como que aprisionado, pois não há como extrair-se de si mesmo, a não ser pelo olhar e pelo contato do outro, que lhe amplia os horizontes:

(...) a representação da consciência é o maior mistério da linguagem literária, ele disse algo assim, porque a representação, como tal, deve ser reconhecível, e nós pensamos em cacos; a representação mimética, ele escreveu no quadro, ao pé da letra é ilegível, e afinal a própria ideia da pura mimese é uma fraude; e para que saber o que pensamos é preciso reorganizar o evento, segundo um novo e indispensável olhar subjetivo; nós temos de escolher, necessariamente, sem álibi, esse olhar (...) (TEZZA, 2004, p. 187)

Um bom fotógrafo é, por excelência, o verdadeiro criador e mensageiro da exotopia. É dele que parte o olhar que nos revela (não por acaso uma

palavra desse campo semântico) de uma forma muitas vezes surpreendente. Aprisionados em nosso corpo, não temos a possibilidade de ver-nos. É o fotógrafo que nos empresta não só o seu olho, mas seu olhar, sua mirada, para nos fazer ver-nos. Não é à toa que gostamos de instantâneos em que o sujeito da fotografia parece não saber-se fotografado, revelando-se uma faceta qualquer de seu estado interior no corpo que expressa, por algum sinal qualquer, um deslize, um segredo da alma, uma característica da qual não nos havíamos dado conta. Tezza explicita bem essa característica exotópica do fotógrafo e o faz numa chave bakhtiniana:

Fotógrafos são pessoas amadas, amáveis e simpáticas; eles têm o poder de conectar as pessoas a elas mesmas; eles são mensageiros da identidade, e todo mundo quer uma identidade; eles são espelhos de circo, no bom sentido; eles têm o poder de melhorar o mundo na parcela que mais importa: o nosso rosto. Mais, muito mais que isso: só os fotógrafos podem revelar, de fato, quem nós somos. De dentro da nossa caixa mental, não nos vemos; eles é que nos veem, e nos estendem a nossa fotografia colorida: olha você aqui! (TEZZA, 2004, p. 92)

Um bom exemplo dessa teoria manifestada na prática está no momento em que Íris (nome que por si só é revelador, já que é justamente o elemento que regula a entrada de luz em nossos olhos e num determinado momento importante da vida do fotógrafo), depois de fotografada, vê o resultado das fotos. O jogo de imagens é muito interessante, porque a fotografia, ao mesmo tempo que revela, também depende muito do olhar do observador. Como queria Roland Barthes, em *A mensagem fotográfica*, “a leitura da fotografia é, portanto, sempre histórica: ela depende do ‘saber’ do leitor” (BARTHES, 1982). Íris quer olhar para a fotografia sem autopiedade, sem admiração. Para isso, curiosamente (se me permitirem o trocadilho tolo) ela precisa de um olhar de fora para que consiga olhar de fora o que já é um “olhar de fora”, a fotografia, vista por ela como algo que a decifrará exotopicamente. Por isso, ela olha para o fotógrafo enquanto vê as fotos, tentando revelar nele, através do seu olhar, as fotos que estão na sua mão. Como estamos vendo, parece que nada é muito simples em Tezza:

E como se ela quisesse confirmar a consistência do que diziam, abriu de novo o envelope e de novo se concentrou em ver-se, mas agora com uma certa dureza no olhar, sem admiração nem autopiedade, ele avaliou, agora ela estava vendo

também o olhar dele, fotógrafo, e no fundo tentava descobrir o que aquele olhar tinha de verdade, no que aquela imagem equilibrada em preto e branco, no que aquela delicadeza em chiaroscuro teria parentesco com ela mesma. Agora -- ele continuou avaliando, dando mais um gole de vinho e tentando ganhar tempo -- parece que o sonho acabou, é isso que está no rosto dela, alguma descoberta; é como se ela visse um longo filme naquela imagem que do papel olhava para ela, e ali fosse se decifrando -- a fotografia como uma espécie de chave” (TEZZA, 2004, p. 209)

O fotógrafo sabe que depende do olhar dos outros para perceber a si mesmo, mesmo sabendo que esses olhares são limitados, inclusive o seu: “Nem Lídia me conhece; ninguém. Eu mesmo não me conheço, ele pensou, mas isso pode ser uma vantagem.” (TEZZA, 2004, p. 64) Ele reflete sobre a possibilidade de ver-se e descobre que o próprio olhar, ainda que ampliado, não serve para se ver porque é justamente o nosso olhar que deforma o seu objeto. Interessante também notar a ideia de que há um limite para o que pode ser absorvido pela visão, que, a partir de um determinado momento, tende a deformar ainda mais aquilo que vê:

Eu estou fantasiando, e irritou-se, como se despertasse mais uma vez sobre a falta de sono e isso duplicasse a lucidez: mas uma lente macro sobre mim mesmo, ele argumentou, apenas deforma; não revela nada. A nossa medida é naturalmente difusa, ele pensou, tateando a ponta da alma num terreno em que nunca se sentiu bem, que não era o seu, o das definições; há um limite de nitidez na boa imagem, aquele que o olho absorve; mais que isso, tudo se desembaça ao absurdo (...) (TEZZA, 2004, p. 190/191)

No trecho a seguir, veremos um exemplo muito curioso de exotopia no livro. O fotógrafo está tentando realizar um trabalho para o qual foi contratado, que é o de fotografar Íris sem que ela saiba. Para isso, está esperando na frente do prédio em que a moça mora. Nisso, aparece um desocupado, que será observado pelo fotógrafo. O jogo de imagens que o fotógrafo imagina estar havendo é simplesmente impressionante. O fotógrafo começa a fazer um exercício em que se vê escaneado pelo olhar do outro. Tenta adivinhar em detalhes o que o outro pensa a respeito dele. Para isso, coloca-se no lugar do outro e tenta ver-se. É um exercício demorado, todo atravessado pela presença da troca de olhares entre ambos, já em forma de comunicação (“já há uma comunicação secreta entre eles, de entrelinhas”). Toda a narração se dá como

se o fotógrafo estivesse se colocando no lugar do outro e dizendo a respeito de si, detalhadamente, a partir dessa perspectiva. É todo um trabalho de aposta hermenêutica na aposta do outro, num jogo especular realmente intrigante. Temos aqui um dos muitos exemplos em que o narrador vai expondo o modo de pensar de cada um, mostrando as entranhas de cada ruminação, de cada reflexão e observação que fazemos enquanto vivemos. O olhar, nesse caso, é completamente corporificado, tornando-se praticamente uma arma. Tanto que, mais ao final da cena, o fotógrafo vai enquadrar o desocupado com a sua câmera e este ficará ilhado, sem poder sair, tamanho o poder daquele olhar do fotógrafo, que usará a sua máquina quase como uma arma, com a qual exerce um poder muito grande sobre o outro (“O fotógrafo manteve-o preso ali, pronto para eternizá-lo, covarde atrás do poste.”), tanto que, em outra cena, o fotógrafo é comparado a um caubói (“tinha a ginga de um caubói”). Talvez fosse conveniente lembrar-se da imagem que Vilém Flusser cria a respeito do fotógrafo, muito semelhante, às vezes, ao nosso personagem quando em trabalho:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstituir a condição do gesto. (FLUSSER, 2002, p. 18)

O fotógrafo se torna quase onipotente em relação ao seu olhar sobre os outros (“o fotógrafo quase que sabe tudo o que tenta concluir aquela cabeça miúda que, enfim, resolveu sair de seu esconderijo precário” – TEZZA, 2004, p. 14), o olhar, tratado aqui, como em *Breve espaço entre a cor e a sombra*, como um conceito explicitado, passa a se corporificar, a se materializar: “Também ele quase deu uma pequena corrida, no prazer de perseguir o desconhecido e fazê-lo sumir só com o poder do olhar.” (TEZZA, 2004, p. 14) Ou seja, é como se não fosse ele quem olhasse, mas o seu olhar, um jeito de ver filtrado pelo discurso de quem o observa e o constrói, que caracteriza toda a narrativa, denunciando um narrador preocupado constantemente em nos explicitar e nos

fazer entender o processo embutido por trás de todos os afetos, os sentimentos, os desejos, as ambiguidades e assim por diante: “Talvez eu tenha feito a coisa errada, mudou ele súbito de assunto, o olhar na esquina.” (TEZZA, 2004, p. 14).

Outra observação importante sobre o trecho a seguir é o fato de que todas as apostas que o fotógrafo faz para ver-se são, na verdade, traduções do seu próprio olhar, de onde ele não se moveu um só segundo, pleno de toda a sua visão de mundo e de suas limitações. Mas o exercício de tentar ver-se pelo outro é exemplar:

Olha em torno, prestes a tomar uma decisão que o corpo já sabe qual é, mas a alma ainda não, e vê alguém olhando para ele, um desocupado que baixa os olhos assim que se percebe também observado. O desocupado investiga quem será este outro desocupado, que é ele, o fotógrafo imagina, em outra sequência para matar o tempo; investiga a roupa, o estilo, o corte de cabelo, a postura, para concluir se pertence à sua tribo ou não; talvez ele conclua o óbvio, que eu pertenço a alguma tribo difusa, intermediária entre os ricos e os pobres. O que ele faz aqui? -- o desocupado pensará. As pessoas se movem, mas ele não, plantado na esquina. É um homem com uma profissão, isso é evidente, e não um guardador de carros ou um mendigo, pensará o desocupado, e o fotógrafo se avalia na escala dos papéis profissionais da rua. O desleixo dele, vai autobiografando-se o fotógrafo -- aquela calça velha -- é a do distraído, não a do miserável. Talvez consuma drogas, o desocupado pensará; certamente que sim, conclui, já com uma ponta de angústia, o fotógrafo vendo-se de fora. O desocupado - - já há uma comunicação secreta entre eles, de entrelinhas -- começa a se ocupar, coça os bolsos, apalpa os pacotinhos de cocaína, a maconha, talvez o crack, imagina o fotógrafo; um gesto dele de aproximação, e logo estariam conversando com aqueles circunlóquios da linguagem cifrada. Mas o desocupado, defende-se o fotógrafo, logo perceberá que esse outro desocupado não quer saber dele nem das drogas nem de nada - - é alguém com um objetivo na vida, e se está parado há (olhou para o relógio) 57 minutos, às dez horas da manhã, naquela esquina razoavelmente movimentada, olhando idiotamente para o alto de vez em quando, é porque terá uma boa razão. Uma boa razão? -- ele se pergunta, para deixar as coisas nítidas. Dinheiro, é claro. (TEZZA, 2004, p. 11 e 12).

Seguindo um mote tezziano, a ironia é o tempo todo utilizada como forma de se criar um distanciamento em relação ao que ele mesmo diz, não só servindo como forma de se sentir estranho a si mesmo mas também como maneira de relativizar a possível “verdade” que o que disse possa representar.

Por isso está sempre ironizando a própria palavra, destituindo-a do pedestal seja do pieguismo, seja da absolutização de uma verdade qualquer. O mais interessante é que, de bônus, nós, leitores, vamos percebendo isso no exato momento em que o personagem está ruminando uma determinada ideia ou pensamento:

A minha função é olhar, não é pensar, defendeu-se ele, e sorriu: a minha função. Ridículo. Temos funções, obedecemos a algum chamado, ou da natureza, a essência do bom selvagem, posso até ouvir os uivos dos céus determinando em trombetas a minha vida, a aula da mãe-terra; ou dos grandes desígnios políticos, quem somos nós para interferir neles? Que cada um cumpra com a sua função. Resista ao niilismo, dizia-lhe Lídia, já impaciente com a minha cabeça confusa, ele só leu uns cinco livros na vida mas presta muita atenção, uma vez ela disse em voz alta para alguém, a título de brincadeira, ele lembrava. (TEZZA, 2004, p. 65)

O narrador, que empresta sua voz ao personagem, não dá tempo para o leitor criar qualquer que seja a relação catártica com o seu tema e imediatamente corta pela raiz e na raiz qualquer sentimentalismo ou linguagem que se queira clichê ou melodramática:

Talvez eu precise mesmo de uma dose de crack, ele viu-se pensando e ao mesmo tempo reconhecendo o sintoma de autopiedade, o que dobrou sua irritação. Resolveu contra-atacar, vagamente suspeitando de alguma conspiração, mas isso era ridículo. (TEZZA, 2004, p. 13)

Os personagens de *O fotógrafo* estão frequentemente tentando descobrir de onde vêm as vozes sociais que carregam e às vezes se digladiam dentro deles, como um *déjà vu*: “A súbita ideia de que a autenticidade é antes uma invenção que outra coisa bateu-lhe na cabeça, na senda da memória, como um *déjà vu*: sim, eram palavras de Lídia, anos atrás.” (TEZZA, 2004, p. 157). Tezza parece querer perscrutar a alma do personagem não só para mostrar o que vai lá dentro, mas para mostrar, quase didaticamente, como se dá esse funcionamento. Num outro exemplo muito interessante, em que Duarte está refletindo sobre o seu passado, vemos a diferença entre o sonho e a realidade, o tempo que passou e ao qual os seres se adaptaram, às vezes de maneira conformada, como mais um dos deslocados personagens de Tezza:

Feliz, mas nem tanto, ele filosofou: sou do tempo em que não haverá felicidade possível enquanto houver alguém passando fome no mundo. Como era mesmo a frase? E de quem? Uma estupidez lógica, porém tocante -- uma determinação calvinista. Ou apenas estoica, com a sua perseguição (perseguição como procura, ele mesmo se corrigiu) à verdadeira felicidade humana, além do mundo das aparências? Ou uma determinação política: é preciso estimular as bases! Avante sus! Um imperativo ético: não pode haver um homem isoladamente feliz como não podia haver uma nação isoladamente socialista. Trótsky? Sartre? (TEZZA, 2004, p. 87)

Aqui um dos mais acabados exemplos das inúmeras vozes sociais que se digladiam dentro do sujeito e de como cada uma dessas vozes sociais também está carregada de outros elementos, que, por sua vez, são constantemente colocadas em xeque pela narração, sem que absolutizem uma verdade final. Tezza trabalha os temas de forma a não “passar a régua”, ou seja, a não dar conclusibilidade alguma às ideias propostas pelos personagens narradores: não há uma verdade final, absolutamente coerente ou única. Todas as verdades são questionadas ou carnavalizadas:

Vejamos o exemplo citado: “Feliz”, para logo em seguida relativizar isso: “mas nem tanto”. A frase utilizada para marcar uma época é a de que “não haverá felicidade possível enquanto houver alguém passando fome no mundo”, hoje utilizada como uma espécie de clichê, que é apresentado como tal pelo personagem narrador. Ele sente que a frase tem uma origem dentro dele, é uma voz social, mas que nem mesmo ele sabia a origem e que, portanto, já faz parte dele: “Como era mesmo a frase? E de quem?”. Mesmo ao afirmar, de forma avaliativa e categórica, que aquele pensamento era “uma estupidez lógica”, logo em seguida afirma também: “porém tocante”. As adversativas “mas” e “porém” no mesmo parágrafo criam uma tensão permanente na finalização do discurso, cuja verdade se constrói numa contínua busca e relativização, como se testando a verdade que contém.

Imediatamente em seguida, temos mais uma tradução aparentemente categórica: “uma determinação calvinista”, mas, em seguida, uma nova relativização: “Ou apenas estoica”, fazendo com que a frase anterior perca o seu valor de verdade final, ficando novamente aberta a outras possibilidades. Vale a pena avançar um pouco mais na análise do trecho para mostrar o quanto todo o parágrafo é carregado de tensão e dialogismo, como vemos no

uso dos parênteses em “com a sua perseguição (perseguição como procura, ele mesmo se corrigiu)”. Observe-se como o narrador mostra estar não só dialogando consigo, mas também tentando garantir a direção argumentativa do que está dizendo ao tentar estabilizar o sentido de uma expressão utilizada. Ao mesmo tempo, toda a frase (e a “verdade” nela contida) não é senão uma pergunta, aliás, uma opção, entre tantas possíveis apresentadas, todas elas ponderando e sugerindo diversas conotações para a sua interpretação.

A mesma ideia em outro exemplo:

A família é uma instituição já sem função, ele concluiu quase em voz alta, com a entonação da sala de aula; transformou-se numa espécie de resíduo histórico, a última beirada do mundo gregário. E no entanto, ele contra-argumentou, todas as pesquisas dizem que homens e mulheres que vivem casamentos estáveis vivem mais e melhor (o que será que esse ‘melhor’ significa?) que os separados, solteiros e avulsos em geral. Sim, é verdade (...) (TEZZA, 2004, p. 82)

Tezza está particularmente interessado em mostrar como se dá efetivamente o pensamento, quais são as raízes sociais, individuais, culturais do que pensamos. O narrador passa a ser uma espécie de arqueólogo do pensamento, preocupado em fazer o personagem flagrar o quanto é composto de inúmeras vozes, o quanto o que diz, aparentemente tão original, não é muitas vezes senão um eco longínquo de alguma voz com que dialogou há muito tempo. Isso nos remete imediatamente à ideia de que toda palavra é sempre dialógica, sempre uma resposta ao que já foi dito ou uma antecipação do que ainda está por vir.

No nosso caso, talvez valha a pena insistir (e arriscar) nessa tecla, pois o sujeito que identifica em si uma palavra que enuncia pensando ser sua e descobre num relance que esta palavra não lhe pertence é também alguém que se percebe como uma pessoa não coincidente consigo mesma, daí sua natureza estranhamente exotópica. Vejamos os dois exemplos a seguir. No primeiro, identifica a palavra de Lídia dentro da sua palavra. No segundo, num exemplo belíssimo, o fotógrafo ostenta inicialmente uma verdade como sendo exclusivamente sua, mas, em seguida, acaba reconhecendo que isso não era senão uma voz antiga de um velho tio também fotógrafo profissional que ressoava nele:

A pureza -- ele tentava entender o que estava acontecendo entre ele e Lídia -- é uma referência que inventamos para ter alguma medida das coisas, ele fantasiou. A súbita ideia de que a autenticidade é antes uma invenção que outra coisa bateu-lhe na cabeça, na senda da memória, como um déjà vu: sim, eram palavras de Lídia, anos atrás. (TEZZA, 2004, p. 157)

Quantas fotos levaria? Cinco, talvez, ele calculou. Não, decidiu: duas. A de corpo inteiro, luminosa no esquadro da porta, e este close, exatamente este close. Rezou a própria cartilha, balbuciando: senhor fotógrafo, jamais mostre 17 fotografias para alguém. Mostre apenas uma, a melhor. No máximo, no máximo mesmo, no limite, mostre duas, senhor fotógrafo, se elas forem suficientemente distantes uma da outra. O olhar tem memória: se você mostra cinco fotos parecidas, uma irá corroer a outra com o resíduo da lembrança da imagem anterior, e, no fim, só vemos ruídos e manchas: as fotografias conspirarão umas contra as outras. Era a voz do velho tio profissional chamando-o de Senhor Fotógrafo, ao menino que perdeu a chave; mas naquele tempo tudo era desculpa para economizar material, sempre caro: Faça uma foto só, a melhor, e chega. Ele aprendeu, e ao longo dos anos foi acrescentando informação (ou poesia) àquela aula básica sobre o olhar alheio. Uma fotografia basta. (TEZZA, 2004, p. 159)

Às vezes ocorre também de as vozes se misturarem e se digladiarem, surgindo espontâneas, sem que o próprio narrador saiba exatamente a sua origem, mas que a reconheça como algo diferente de si mesmo: “Não há grandeza alguma em estar sozinho, ao contrário do que parece — a solidão é só a forma discreta do ressentimento: quem disse isso? Era como se a conversa do homem e a memória de Lídia se misturassem.” (TEZZA, 2004, p. 46)

Mas às vezes essas mesmas vozes são mostradas como adormecidas nas pessoas, prontas a serem detonadas: “quando a fúria explode, todos os chavões descem como morcegos na alma e metem os dentes no cérebro — e repetimos tudo que querem que a gente diga. Você nunca ouve o que estou dizendo, reclamou a filha, e ele pensou: confirmando a tese.” (TEZZA, 2004, p. 85)

Ou então as vozes que residem dentro das vozes que nos compõem: “A nobreza legou-nos a grandeza, agora socializada — mas já era a voz de Lídia, repetindo-lhe algum trecho de um livro.” (TEZZA, 2004, p. 30)

O fotógrafo é um livro sobre o olhar e sobre o pensamento, mostrando a dependência que um tem do outro. Um bom fotógrafo, segundo o personagem

de Tezza, é aquele que não usa os olhos, mas o olhar, não vê o mundo, mas a representação que faz do mundo, uma das chaves repetidas pelo fotógrafo:

“(...) e ela percebeu como o bom fotógrafo não olha exatamente para você, ele olha para a fotografia que ainda não existe e que tem apenas dois planos; o bom fotógrafo -- e agora ela estava falando em voz alta para Daniela -- pode estar olhando para os teus olhos, fixamente, insistentemente, mas ele não vê você; ele vê a fotografia; ele vê aquilo em que você pode se transformar (...) (TEZZA, 2004, p. 135/136)

III. O filho eterno: o filho ternamente exotópico

Quando o herói e o autor coincidem ou então se situam lado a lado, compartilhando um valor comum, ou ainda se opõem como adversários, o acontecimento estético termina e é o acontecimento ético que o substitui
(BAKHTIN, 1992, p. 41/42)

Segundo Cristovão Tezza, em entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho para O Estado de S. Paulo - CADERNO 2, do dia 11 de agosto de 2007, o livro *O filho eterno* teria nascido como um ensaio, no dia 8 de março de 2005. Essa perspectiva, porém, o desgostou, uma vez que lhe pareceu um tanto artificial. Para um escritor em quem se nota o verdadeiro pavor pelo clichê e pelo discurso sentimental ou melodramático, falar sobre a condição do próprio filho significava, de certa forma, flertar com um discurso da piedade e da autoajuda, como se o que escrevesse só interessasse a pessoas que enfrentassem problemas semelhantes ao dele.

Numa outra entrevista muito interessante concedida à Revista Expresso, no suplemento Actual, de Portugal, em 25/11/08, Tezza comenta sobre a fronteira entre a confissão e a ficção, uma preocupação muito presente nas entrevistas com o autor e sobre *O filho eterno* em particular. Tezza responde como um bakhtiniano convicto, utilizando-se até mesmo do vocabulário próprio ao mestre russo, e essa resposta talvez sirva para sintetizar um pouco da nossa visão sobre o tratamento que o autor deu ao livro e que trataremos a seguir:

Para mim, a ficção é um modo muito particular de ver o mundo; a biografia, ou a autobiografia (uma distinção mais ou menos irrelevante) é um outro modo. O autor vive o evento aberto da vida, que não tem “sentido”, que é um amontoado de fatos em sequência; um personagem submete-se a uma moldura que lhe dá exatamente aquilo que lhe faltaria na vida, se real fosse.

Publicado em 2007, *O filho eterno* é um livro que trata da história de um personagem escritor cujas características são praticamente as mesmas das de

Cristovão Tezza pessoa, desde a citação de vários fatos da vida até a bibliografia atribuída àquele. Assim, o enredo, que toca em vários elementos autobiográficos, descreve a experiência de um pai de uma criança com síndrome de Down, refletindo continuamente desde os primeiros momentos o que foi todo o processo de aceitação dessa criança na sua vida. Por sabermos que muito (mas nem tudo) do que se trata na história faz parte da vida do próprio escritor Tezza, não deixa de ser um desafio para o leitor saber diferenciar personagem, narrador e autor, que estão constantemente interligados, por meio de uma narrativa em terceira pessoa, mas que mostra um personagem muito permeável, expondo-lhe os mais profundos pensamentos.

Tezza coloca questões cruciais sobre a relação entre pai e filho e revela a intimidade dos pensamentos mais secretos deste escritor personagem, que chega a, por exemplo, desejar a morte do próprio filho. Portanto, se há um cuidado a se tomar aqui, certamente ele começa com o fato de que o escritor personagem que temos em *O filho eterno* é um elemento ficcional de um escritor que sabe que o recorte que faz de sua autobiografia “é uma seleção que leva em conta a narrativa romanesca, e não a fidelidade biográfica (nesse sentido, o livro está cheio de “falhas” terríveis).”⁵ Assim, para Tezza, o “fundamental é a intencionalidade ficcional, isto é, fazer um recorte de fatos reais e imaginários (que entram no texto com força idêntica) e dar a eles uma unidade temática e estrutural, um sentido particular, que a biografia jamais terá.”⁶

O fato de Tezza colocar em xeque uma das imagens mais fortes de nossa civilização (a relação pai-filho) é apenas uma continuação e coroação (em um grau bastante intenso e maduro) de todo um processo de narração que sempre se preocupou em desmistificar imagens e revelar as mais mezinhas imperfeições do ser humano por meio de uma narrativa crítica e questionadora.

Assim, a narrativa se dividirá entre a relação que tem com o filho Felipe e a lembrança e reflexão sobre alguns episódios da juventude do personagem, suas aventuras pelo mundo, suas experiências como estudante em Coimbra e o emprego clandestino na Alemanha, sua persistência como um autor que,

⁵ Revista Expresso, no suplemento Actual, de Portugal, em 25/11/08

⁶ idem

apesar de todas as negativas de muitas editoras, continuou sisificamente o seu trabalho.

Deslocamento

Os personagens de Tezza são quase todos marginalizados, deslocados, herdeiros dos anos 60/70, mas ao mesmo tempo tendo que conviver com as agruras do sistema, sempre vivendo a contradição entre os sonhos que alimentam e o mundo que lhes exige concessões. O *filho eterno* não é uma exceção:

Um cromo publicitário, e ele ri do paradoxo: quase como se o simples fato de ter um filho significasse a definitiva imolação ao sistema, mas isso não é necessariamente mau, desde que estejamos “inteiros”, sejamos “autênticos”, “verdadeiros” -- ainda gostava dessas palavras altissonantes para uso próprio, a mitologia dos poderes da pureza natural contra os dragões do artifício. (TEZZA, 2007, p. 13)

Esse deslocamento está quase sempre ligado ao período histórico a que se filiam os seus personagens, que se encontram deslocados em relação ao mundo, de várias maneiras: seja no tempo, por acharem-se identificados ideologicamente com os anos 60/70 e suas utopias, seja no espaço, por quererem habitar um espaço em que essas utopias poderiam vir a acontecer. Mas nem sempre esse deslocamento é tão diretamente explicitado como em *O filho eterno*:

Ou de deslocamento, ele pensou, quase que físico -- agora não estava mais em seu lugar de sempre. Não estaria nunca mais, ele decidiu, sempre pronto às conclusões limítrofes e altissonantes, boas no palco -- um deslocamento definitivo, permanente, inelutável. E isso é bom, concluiu. (TEZZA, 2007, p. 23)

Essa sensação de deslocamento, de marginalidade em relação ao seu tempo é explicitada pelo próprio Tezza em relação a si mesmo em diversas entrevistas, em que se autorretrata como um produto dos anos 60/70, sentindo-se inadequado em relação à atualidade. Um exemplo disso é o seguinte:

Sou um filho “ativista” dos anos 1960/1970. Partilhei daquele desejo de mudar o mundo dando o exemplo na própria vida. Escrever e viver eram parte do mesmo projeto. Ficou um

*certo senso de inadequação, algumas angústias não resolvidas, uma espécie de “não-lugar”, que tento preencher com a literatura. Mas é claro que não sou mais aquela pessoa. A ideia de que temos uma mesma identidade que atravessa as décadas é uma bobagem. Vamos nos transformando, mesmo quando não nos damos conta.*⁷

Essa mesma sensação aparece muitas vezes em forma de ironia em relação a si mesmo, em relação à sua posição de marginalidade, própria dos personagens tezzianos:

Não: ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura -- alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras. Nada ostensivo: a verdadeira superioridade é discreta, tolerante e sorridente. Ele vive à margem: isso é tudo. (TEZZA, 2007, p. 10)

Embora continuasse não estando onde estava -- essa a sensação permanente, por isso fumava tanto (TEZZA, 2007, p. 10)

Esse deslocamento pode produzir, em relação a nós, leitores, diversos efeitos; um deles, por exemplo, o olhar exotópico sobre Curitiba, que é vista, de um lado, por alguém que já mora há algum tempo lá, mas que demonstra sentir-se um pouco estrangeiro em relação ao seu lugar, sobre o qual (também por isso) tem uma visão bastante crítica e reveladora, como vimos também em outros livros. Além disso, sua posição como personagem que não se sente bem em sua condição de atual pequeno-burguês (mas que alimentou muitos sonhos em sua juventude e ainda os guarda como uma espécie de reserva ética dentro de si) também nos traz muitas luzes sobre essa condição e sobre o papel que ele exerce nessa sociedade. Outra questão ainda é a sua posição como alguém que foi preparado socialmente para ter um determinado tipo de família e que de repente se vê diante de uma situação completamente nova para ele, o que lhe traz todo um questionamento sobre o próprio papel da família, relacionando-a com a ideia de Sistema, tema (se me permitem o eco) que toda a sua geração questionou.

Não há como perder de vista a ideia de que Tezza cria personagens que estão constantemente alimentando utopias, acreditando num mundo melhor. Isso caracteriza boa parte da geração de 60 e 70 da qual não só Tezza quanto

⁷ Revista Cultura, Edição 24, julho de 2009, p. 14.

os seus personagens fazem parte, o que lhe dá uma dimensão ainda mais realista apesar de se estar falando em quem se alimenta de sonhos.

A luta entre narrador e personagem

O narrador está sempre um passo à frente do personagem e, nesse livro, cria mesmo a própria entonação das palavras e valores em que o seu personagem julga acreditar, o que pode ser percebido pelo uso das aspas e da forma como narrador e personagem lutam entre si; o narrador, porém, sempre pontuando o julgamento do personagem:

Ele já começa a desconfiar dessas totalidades retóricas, mas falta-lhe a coragem de romper com elas -- de fato, nunca se livrou completamente desse imaginário, que, no fundo da alma, significava manter o pé atrás, atento, em todos os momentos da vida, para não ser devorado pelo violento e inesgotável poder do lugar-comum e da impessoalidade. (TEZZA, 2007, p. 13)

É interessante ver aqui, pela primeira vez, em Tezza, a explicitação do que pode significar esse ideário que permanece nos seus personagens, a transformação da ideia de se alimentar uma utopia numa postura atenta diante do mundo, mesmo que consciente da impossibilidade de seu acontecimento. A luta contra a ditadura, a luta política, a luta por um mundo melhor se vê travestida aqui numa postura crítica diante da realidade, contra a mesmice do lugar comum. Note-se, entretanto, que a palavra final, neste caso, é tensa e envolvida num debate, sem conclusão: ao mesmo tempo que esses valores que acompanham os personagens de Tezza (e este em especial) são entoados ironicamente pelo narrador e, num primeiro momento, pensados como realmente inteiriços pelo personagem, num segundo momento, é o próprio personagem que “já começa a desconfiar dessas totalidades retóricas”. Todo o universo, portanto, estaria, nesse momento, pronto e acabado, e as utopias, guardadas no baú de algum passado heroico remoto. No entanto, é o narrador que agora se cola ao personagem numa luta muito curiosa pela palavra final, que é o tempo todo relativizada, polemizada, questionada, mas, insistimos, sem um ponto final, que quase sempre fica por conta de algum procedimento irônico. Ou seja, ao mesmo tempo em que narrador e personagem chamam os valores utópicos de “totalidades retóricas” e que, de

certa forma, o narrador deplora por faltar ao personagem a “coragem de romper com elas”, imediatamente em seguida, nega-se toda essa postura pela transformação e relativização: “no fundo da alma, significava manter o pé atrás, atento”

Todo esse discurso tende a ficar solene, sério, detentor de uma verdade final, que ele mesmo vai desbancar em seguida, agora sem que se saiba exatamente se é uma observação do narrador ou do personagem, quase sempre mostrado com uma certa ambiguidade. A noção de verdade passa novamente a ser aspeada e subdividida num discurso de verdade e uma mera peça retórica: “Era preciso que a ‘verdade’ saísse da retórica e se transformasse em inquietação permanente, uma breve utopia, um brilho nos olhos. “ (TEZZA, 2007, p. 13)

A solenidade do momento também é denunciada pelo que tem de cênico e teatral. O personagem-narrador mostra a si próprio desdobrado num outro a quem consegue identificar os gestos como se fosse tudo um grande teatro. Nisso, há também um elemento exotópico, pois o personagem consegue ver-se nos gestos que identifica ao ter-se desdobrado num diretor de teatro e visto a si próprio como um personagem:

Ele queria criar a solenidade daquele momento, uma solenidade para uso próprio, íntimo, intransferível. Como o diretor de uma peça de teatro indicando ao ator os pontos da cena: sintase assim; movase até ali; sorria. Veja como você tira o cigarro da carteira, sentado sozinho neste banco azul, enquanto aguarda a vinda do seu filho. (TEZZA, 2007, p. 13)

Especialmente em *O filho eterno*, ocorre uma ambiguidade muito grande no processo narrativo. Apesar de delimitado, o narrador muitas vezes se mistura de forma cúmplice àquilo que está narrando, assumindo muitas das posições que seriam tidas como exclusivas do personagem. Ficamos às vezes sem saber exatamente se é dele, narrador, que se está falando, ou se é apenas sobre o personagem. Vejamos um exemplo:

O empreendimento irracional das utopias: cabelos compridos, sandálias franciscanas, as portas da percepção, vida natural, sexo livre, somos todos autênticos. Sim, era preciso um contrapeso, ou o sistema nos mataria a todos, como várias vezes nos matou. (TEZZA, 2007, p. 15)

Essa utilização constante do discurso indireto livre faz com que a rede especular presente no discurso se multiplique neste caso, pois, além da natureza já dúbia dessa modalidade de discurso, temos ainda um personagem que tem praticamente todas as características atribuíveis ao próprio Cristovão Tezza pessoa e um narrador que fala como Tezza e como o personagem de que trata, que é ele mesmo. Assim, a ambiguidade entre os elementos se amplia e não é muito fácil distinguir as diferenças entre um e outro. Além disso, o próprio personagem fala consigo diversas vezes, o que duplica ainda mais as suas possibilidades narrativas e de interpretação: “Repita várias vezes essa expressão, ele se diz, em voz alta, e veja se mantém algum sentido.” (TEZZA, 2007, p. 52).

O tempo todo o narrador faz questão de dizer que sabe mais que o personagem, o que se dá principalmente pela marcação temporal, que ele, narrador, antecipa: “Há um descompasso nesse projeto supostamente pessoal, mas isso ele ainda não sabe, ao acaso de uma vida renitentemente provisória” (TEZZA, 2007, p. 15) ou “Ele não sabe ainda, mas já sente que aquilo não é a sua literatura.” (TEZZA, 2007, p. 15)

Temos aqui o Tezza escritor dialogando com ideias bakhtinianas sobre a narração e que, nesse caso, nos ligam bastante à temática da exotopia. Comentando sobre como Bakhtin vê o autor-criador, Tezza nos mostra que, para esse autor,

(...) o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo; o autor-criador sabe mais do que o seu herói. Temos aí um excedente de saber, e um primeiro pressuposto da visão de mundo bakhtiniana, um princípio básico: a exotopia, que podemos simplificar definindo-a como o fato de que só um outro pode nos dar acabamento, assim como só nós podemos dar acabamento a um outro. Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo que vivemos -- e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar.⁸

⁸ Texto apresentado no Colóquio Internacional "Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin"; novembro de 1995; Departamento de Linguística da FFLCH/USP. Publicado em Bakhtin, dialogismo e construção do sentido; Editora da Unicamp, 2001; organização de Beth Brait.

Há, constantemente, no personagem escritor de Tezza de *O filho eterno*, toda uma preparação para escrever e, ao escrever, tentar ver-se. Para isso, ele toma uma posição em terceira pessoa. O narrador se utiliza de diversos elementos da própria história de Tezza escritor, como suporte coerente e plausível para compor sua história. No entanto nos perguntamos: não há aqui mais consequências quando o narrador se aproveita justamente de muitos elementos biográficos do próprio Tezza? Todos sabem que Tezza escreveu *O terrorista lírico* ou o *Ensaio da Paixão* ou *Trapo* e o narrador cita exatamente esses elementos para compor o retrato do personagem que está criando. Não confundir autor criador e autor pessoa é uma tarefa bem difícil aqui, mas cremos que fundi-los é também confundirmo-nos.

Quando falo de mim mesmo, ainda que quisesse fazê-lo da maneira mais realista e mais detalhada possível, nunca será exatamente de mim mesmo que falo, mas de uma representação que faço de mim. Mas não se trata simplesmente de uma representação como se esta também fosse possível isolada do mundo que me cerca, mas de uma representação em que, mesmo que eu não perceba, estarão presentes todos os componentes de uma espécie de ordem do discurso foucaultiana que me permite dizer certas coisas e outras não, ou, ainda que as diga, sinto a pressão social do sentido que elas exercem sobre mim. Até que ponto o que venho a construir de mim mesmo tem de real e de decalque com a realidade se sinto minha imagem agora exposta ao olhar do outro? A espontaneidade, a sinceridade que poderiam ter estão sob muita suspeita e talvez nem eu mesmo seja capaz de submetê-las a um crivo de verdade, juiz e testemunha de mim mesmo.

Mas esse ainda não é o caso de Tezza, que já declarou em várias entrevistas⁹ ter mudado uma série de elementos biográficos, ter inventado alguns, invertido outros e assim por diante, o que colocaria em xeque qualquer possibilidade de querer colar uma história (pessoal) ao enredo da ficção criada por ele.

Portanto considero uma má direção a de se querer ler *O filho eterno* ou qualquer outro de seus livros como projetos autobiográficos. Isso implicaria ter que provar ou tornar-se cúmplice de uma direção argumentativa que nem

⁹ Por exemplo, na já citada Revista Expresso, no suplemento Actual, de Portugal, em 25/11/08

sempre corresponderia à “verdade” dos fatos, coisa que nem Tezza teria condições de verificar, dependendo do grau da observação. Ou seja, no mínimo, ficaríamos reféns da memória e da pretensa fidelidade dos fatos que ele empresta a seus narradores, o que relativizaria muito qualquer observação que fizéssemos.

Isso não excluiria, porém, um olhar psicanalítico sobre a escolha dos temas, por exemplo, mas ainda aqui, conhecendo um pouco melhor o narrador tezziano, poderíamos incorrer em muitos deslizos se quiséssemos levar a ferro e fogo todas as observações que ele faz de si próprio, muitas delas, pela sua explicitação, sutis armadilhas tezzianas. Quando começa a escrever o *Ensaio da Paixão*, o personagem escritor comenta: “Eu preciso começar, de uma vez por todas, ele diz a ele mesmo, e só escrevendo saberá quem é. Assim espera.” (TEZZA, 2007, p.16)

Por várias vezes, a narrativa em terceira pessoa não deixa dúvidas quanto ao fato de as ações que estão sendo narradas já terem um histórico predeterminado. Tudo é narrado com o olhar crítico do narrador, que vai deixando sutilmente sua marca no que narra. O mote do narrador para expressar que sabe mais que o personagem é dizer “mas isso ele não sabe ainda”, mostrando que é detentor de um conhecimento que o personagem ainda não tem.

Por exemplo, a esperança de que o menino seja devolvido à “normalidade” pelo tratamento médico é narrada como sendo um sonho do pai, colocado, de forma bem subliminar, como alguém que alimenta um sonho impossível de se realizar: “Ele se abstrai do que está vendo e imagina aquilo como a construção do humano, uma construção mecânica, mas eficiente; ele na verdade se entrega ao sonho.” (TEZZA, 2007, p. 89) Mas veremos que essa marca do narrador é sempre muito polêmica e dialoga constantemente com o personagem.

O sentimentalismo

Como já vimos em todos os outros livros, Tezza está sempre um pé atrás em relação ao sentimentalismo, ao qual não concede nem uma linha, a consciência sempre alerta contra os apelos sentimentais, os quais são constantemente carnavalizados, escrachados, questionados, relativizados,

abertamente negados ou sutilmente descaracterizados. De certa forma, o uso da terceira pessoa acaba servindo também na criação desse distanciamento, evitando qualquer pieguismo, autocomplacência ou busca de justificar partes de sua história pessoal: “Sempre teve alguma ponta de dificuldade para lidar com o afeto. Ele prefere a suavidade do humor ao ridículo do amor, mas disso não sabe ainda, pernas muito fracas para o peso da alma.” (TEZZA, 2007, p. 23)

A mulher, a psicanálise e a exotopia

Chama muito a atenção o papel discreto assumido na narrativa pela mulher e pela filha do escritor, que raramente aparecem no livro. A ideia da mulher como elemento exotópico com que o narrador ou algum dos personagens dialoga é uma constante em Tezza, como vimos o caso de Lídia e de Íris em *O fotógrafo*, ou de Clara em *Juliano Pavolini*, ou de Laura em *Fantasma da Infância*, ou de Sara em *Uma noite em Curitiba*, ou de Dóris e Mara em *Aventuras provisórias*, ou de Izolda em *Trapo*. Uma boa parte dessas mulheres são também psicólogas (Clara, Mara, Laura), o que adiciona e potencializa o seu papel exotópico, não só como elemento que tem um olhar atento sobre o sujeito, mas também sobre o qual possui uma discursividade quase acadêmica que pontua, explica e explicita a situação do personagem ou do narrador durante o texto (o que não significa, é bom lembrar, que o personagem ou narrador simplesmente “aceite” o que elas lhe dizem; bem pelo contrário, o discurso de Mara e de Laura, por exemplo, são muitas vezes ironizados, assim como o de Clara é relativizado). Em *Cidade inventada*, livro de contos de 1980, Tezza apresenta muitas personagens femininas, ora como elementos marcados pela sensualidade, ora como musas, ora como aquelas que maternamente conduzem o personagem (“Eu tinha a mesma altura de Mara mas era como se fosse seu filho, uma espécie de aprendiz”¹⁰ ou “deixando-me levar por uma mecânica simples, como um menino atrás da mãe”¹¹, ou “a jovem segurou-o pela mão e o levou ao outro lado da cortina”¹²).

¹⁰ “As catacumbas”, de *Cidade inventada*, p. 11

¹¹ “O teatro vazio”, de *Cidade inventada*, p. 16

¹² “O imigrante”, de *Cidade inventada*, p. 21

O Sistema

O personagem tezziano está sempre no limite entre ceder ou não ao sistema, entre tensionar o mundo seguindo suas próprias ideias ou abrir-se a algum tipo de concessão, quase sempre identificada como uma espécie de jogar a toalha para o sistema, que o corromperá para sempre. A única forma de se defender com ainda um pouco de integridade é a ironia, a autoironia, principalmente, normalmente muito crítica em relação a tudo que o cerca e corrosiva em relação a si mesmo:

(...) aos 15 anos tinha uma boa escola, casa, mãe, família -- e um desejo de virar o mundo do avesso. Agora, ele sorri com a ficha na mão, agora ele está no lado certo do mundo, já alimentando a autoironia com que se defende do que será a própria decadência. Um homem do sistema. Família é sistema. (TEZZA, 2007, p. 26)

Mas nem sempre o riso serve para a crítica ou para a reflexão do personagem ou do narrador. Às vezes se emprega o riso como fuga, como ocultamento, como enfrentamento da seriedade das coisas:

Mas ele, o pai, ri -- é a sua única boa dimensão, nesse momento. Oculta-se na sombra do humor. O riso desmonta -- nenhuma tragédia sobrevive a ele. E oculta: o homem que ri não é visível. O riso não tem forma -- ele dá a ilusão da igualdade universal de todas as coisas. (TEZZA, 2007, p. 53)

A ironia e a síntese exotópica

É possível fazer uma afirmação curiosa em relação ao livro *O filho eterno*: trata-se de um livro feito quase completamente de reflexões sobre o mundo, sobre a vida, sobre o personagem, em que o papel da descrição é quase totalmente abolido em nome de uma linguagem que trata dos elementos componentes da concretude da vida com muita ironia. Percebemos em tudo a entonação irônica do narrador, que transforma o menor gesto em algo a ser narrado de forma apressada como se tudo aquilo consistisse numa grande rotina e que só servisse de moldura para as reflexões que fará.

A linguagem é mostrada a distância, como se fosse uma grande repetição de gestos e palavras seguindo um *script* secular:

E as famílias falam e sugerem -- chás, ervas, remedinhos, infusões, cuidados com o leite --, é preciso dar uma

palhada para que ele chore alto, assim que nasce, diz alguém, e alguém diz que não, que o mundo mudou, que bater em bebê é uma estupidez (mas não usa essa palavra) -- eles não vão trazer a criança? E que horas foi? E o que o médico disse? E você, o que fez? E o que aconteceu? E por que não avisaram antes? E por que não chamaram ninguém? E vamos que acontece alguma coisa? Ele já tem nome? (TEZZA, 2007, p. 28)

A noção de tempo aqui passa a exercer um papel fundamental como criadora de exotopia. A “câmera rápida” da narração lembra os elementos usados em *Koyaanisqatsi*, filme de Godfrey Reggio.

A mesma sequência de palavras poderia ser apenas a narração de uma cena normal do contexto, mas Tezza cria um distanciamento irônico por meio da narração em velocidade acelerada e com um encadeamento que a torna clichê. Tudo se clichêiza sob o seu olhar e ele (o narrador) avisa o leitor e destrói qualquer possibilidade de que isso seja lido seriamente, tudo narrado como se fosse um grande *cartum* imaginário, em que o excesso expressionista da cena cria para nós uma noção de distanciamento e de exotopia para o personagem:

Como no cartum imaginário em que os fatos se sucedem ininterruptos, ele já está em casa. Há um simulacro de normalidade, desde o bonequinho azul na porta do quarto do filho -- os presentes, os pacotinhos, os chocalhos pendurados, os enfeites, a incrível parafernália de um recém-nascido, fraldas, talcos, roupas, sapatinhos, babados, brinquedos -- até as providências miúdas (TEZZA, 2007, p. 39)

A narrativa em forma de síntese cria a visão exotópica em relação à sua existência. A compressão do tempo cria uma contiguidade que não conseguimos vivenciar nem perceber numa narrativa em que os acontecimentos fossem descritos de forma mais detalhada e lenta. Ver várias cenas do passado colocadas lado a lado nos proporciona uma visão de conjunto e diferenciada, que hiperboliza o olhar que temos para o mundo.

O escritor gosta disso: parece que os momentos da sua vida inteira, da recusa adolescente ao “sistema”, passando pela experiência do teatro comunitário, até as concepções políticas legais e ilegais que transbordam da longa e burocrática ditadura militar brasileira, criaram bolsas de redenção revolucionária, utopias avulsas e desencontradas, a pipocar aqui e ali em direção a um mundo definitivamente melhor. (TEZZA, 2007, p. 87)

Pequeno interlúdio cinematográfico

Talvez nos ajude aqui um pequeno parêntese para uma comparação e uma breve análise de *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, cuja novidade, para a sua época (1983), era o fato de nos proporcionar uma visão de conjunto sobre alguns aspectos centrais de nossa sociedade e, principalmente, pela forma como isso era apresentado. Era muito interessante, na época, observar a dúvida das locadoras, que não sabiam como classificar exatamente esse que ficou conhecido, então, como um documentário. O que mais chamou a atenção foi o fato de ser um “documentário” sem nenhum texto e em que imagens eram combinadas com a música minimalista hipnótica de Philip Glass.

O que mais nos chama a atenção nesse filme é a possibilidade de explorar a ocorrência de situações tais em que o espectador é confrontado com o “ver-se” refletido criticamente nas cenas apresentadas e de poder extrair daí uma ideia de exotopia.

Uma das principais novidades para a época era a utilização direta da câmera rápida. Dessa forma, por exemplo, ver, em câmera rápida, uma multidão que se aglomera numa estação de metrô aguardando pela condução num terminal eternamente lotado nos agrega uma noção de conjunto e de superpercepção do tempo que agiganta em muito nossa perspectiva. Ver-se como alguém à espera do metrô numa fila e ver o que ocorre em volta, a enormidade de pessoas envolvidas em torno de um determinado meio de transporte pode não parecer muito, mas é diferente se percebemos a mesma coisa enquanto um mero passageiro ou transeunte. Ver o que ocorre antes e depois de você mesmo ser o passageiro também amplia o que vemos, pois nos dá uma dimensão diacrônica que não teríamos numa situação qualquer.

Ver apenas um amontoado de pessoas lentamente acumular-se num terminal de trem ou de metrô pode significar apenas mais uma “foto” que se acumula em nossos espelhos diários nos quais infelizmente já não nos reconhecemos mais. Serviria talvez apenas para reforçar a ideia de que é assim mesmo, o que não nos adicionaria nada exotopicamente.

A câmera rápida, nesse filme, porque utilizada não apenas como mais um recurso eventual cinematográfico mas como o principal elemento orientador da estética do filme, teve um impacto revolucionário em sua época na medida

em que nos fornece um olhar privilegiado em relação ao tempo e espaço. Esse recurso teve um impacto curioso porque foi posteriormente muito utilizado em outros filmes, principalmente documentários, incorporado repetidamente pela publicidade, mas nunca usado de forma tão direta como em Reggio.

A história da humanidade — em seu feérico percurso de desenvolvimento tecnológico, a colonização dos espaços pelo homem, o rastro de destruição e pobreza que se paga pelo progresso — é mostrada em poucos movimentos numa cruel lição de história: a destruição, as guerras são surpreendentemente mostradas não como um acaso, um acidente de percurso na história das nações, mas como a própria essência do movimento do sistema capitalista. Sem destruição, o sistema para. Essa é a lógica mostrada pelo filme: é preciso consumir, destruir. A guerra, portanto, segundo essa mesma lógica, é uma condição; é necessária. O mesmo sistema que é capaz de produzir maravilhas tecnológicas, para que possa sobreviver, tem de destruir o seu passado, numa lógica consumista perversa e fascista.

A maioria das cenas suscita associações extremamente reveladoras: escadas rolantes cheias de gente, em câmera rápida, são comparadas a esteiras de produção de salsichas. Pessoas aglomeradas no metrô associadas a um formigueiro frenético, ou como o gado se acotovelando em filas e mais filas.

A hiperbolização da realidade, na medida em que o que é selecionado dela é exatamente o excesso, o exagero a serviço de uma visão do que é de fato um excesso: a humanidade sequestrada pela multidão. O homem raptado pelas aglomerações. Todos os símbolos de produção em massa presentes para compor o quadro caótico de um progresso alienante e repetitivo: cenas nas fábricas de jeans, nas inúmeras linhas de montagem de tevês, rádios, videocassetes, carros, componentes eletrônicos, videogames, hambúrgueres.

A ligação entre os elementos não se dá de forma literal, mas metafórica, o que faz com que nossa participação enquanto espectador seja bem mais ativa. Não apenas ligamos as cenas que nos são apresentadas, mas também, no momento em que o fazemos, descobrimos a sua ligação, ampliando nossa visão sobre a nossa participação no mundo. Não há espaço para catarse nesse universo de imagens, e também não se trata de apenas um simples distanciamento, mas de um entrar na cena e retirar-se dela embebido da

experiência do caótico, da consciência de que “aquela” é, na verdade, “esta” vida que vivemos e em que estamos envolvidos.

O ver-se, por exemplo, morando em apartamentos urbanos, cubículos que se confundem à multidão de tantos outros iguais, o tomar consciência de que toda nossa aparente diferença se esvai em meio a um amontoado de outros tantos apartamentos, habitados por tantas e tantas outras pessoas que vivem em situações muito semelhantes às nossas.

Tezza e Reggio

Em Tezza, essa acumulação em câmera rápida tem várias funções, mas todas com pretensões exotópicas, poderíamos dizer, inclusive, em alguns casos, em relação ao próprio Cristovão Tezza, visto por si mesmo nesse autorretrato de um bom período de sua própria existência, resumida aqui num lampejo autobiográfico, uma vez que todas as informações são, neste caso, reais:

A tentativa de se tornar piloto da marinha mercante, a profissão de relojoeiro, o envolvimento no projeto rousseauniano-comunitário de arte popular, a dependência de um guru acima do bem e do mal, a arrogância nietzschiana e autossuficiente com toques fascistas daqueles tempos alegres (ele percebe hoje), enfim a derrocada de se entregar ao casamento formal assinando aquela papelada ridícula num evento mais ridículo ainda vestindo um paletó (mas não uma gravata, ele resistiu, sem gravata!), a falta de rumo, uma relutância estúpida em romper com o próprio passado, naufrago dele mesmo, depois o curso universitário com a definitiva integração ao sistema, mas sem nenhuma de suas vantagens, desempregado indócil, escritor sem obra, movendo-se na sombra ensaboada de seu bom humor -- e agora pai sem filho. (TEZZA, 2007, p. 40/41)

Essas sínteses exotópicas não se dão apenas por meio da narração dos fatos, mas por meio de fatos interpretados e traduzidos em reflexão, que servem para que o personagem reflita sobre a sua própria condição naquele exato instante:

Qual é mesmo o terreno dele? O orgulho descomunal, teimoso como um camponês, a consciência luminosa do próprio destino, grande como o dos gregos, a solidão como um valor ético. E o que ele tem? Nada. Vive às custas da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobrevive, o

que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs (...) (TEZZA, 2007, p. 53)

Além disso, essa narração ligeira torna os fatos comezinhos, cotidianos e repetitivos, mas, ao mesmo tempo, vistos sob uma perspectiva globalizante e exotópica, ampliando a visão sobre eles em função da forma como se cria a contiguidade entre eles e a compressão temporal. Tudo acaba sendo narrado no atacado e com um viés extremamente irônico. Nenhuma palavra ou gesto escapa ao olhar arrasador da ironia corrosiva sobre a mesmice dos fatos previsíveis como as regras de um jogo. A questão é que isso só é percebido dessa maneira justamente porque apresentado dessa maneira, ou seja, é a forma narrativa que dá forma a essa crítica dos gestos ritualísticos, denunciando, por exemplo, um jogo de poder ou uma relação desgastada:

(...) responder a perguntas idiotas diante de uma mesa, há sempre uma invasão de intimidade -- o que você faz, do que você vive, quem você pensa que é --, e aquela irritante compreensão humanista dos que têm poder mas o usam com moderação. Aceite a regra do jogo, é o que eles dizem. (TEZZA, 2007, p. 58)

Uma das maneiras de tentar a criação da exotopia é o ver-se a si próprio: “No silêncio com a mulher e o filho, viu-se chorando, o que durou pouco” (TEZZA, 2007, p. 33), mas isso ainda não é o olhar do outro que contribuiu para que ele se visse. É apenas ele mesmo numa espécie de espelho especial, mas sempre numa tentativa desesperada de ver a si próprio, o que ocorrerá muitas vezes em relação ao tempo, que ele, como munido de uma câmera rápida de Reggio, ora acelera para frente ora volta para trás, para que, na comparação, possa ver algo diferente de si mesmo. É uma tentativa inútil na medida em que o olhar ainda é o mesmo, sem a agregação de algo que só um outro poderia dar-lhe, daí o querer tornar-se esse outro de si mesmo:

(...) projetou um futuro acelerado sobre si mesmo, a passagem vertiginosa do tempo, as coisas fatalmente acontecendo umas depois das outras, o envelhecimento e a morte, pronto, acabou, um cartum delirante, o s traços se sucedendo -- o que era aquele momento diante de tudo que talvez já estivesse desenhado diante dele? Um momento insignificante de alguém insignificante preocupado também com um ser insignificante (...) (TEZZA, 2007, p. 34)

Ironia como elemento exotópico

O narrador, familiarizado com a literatura, se utiliza de referências que exigem um leitor ideal mais erudito. Suas citações passam por Joyce, Thomas Mann, Dostoiévski, Platão, Balzac, Cervantes, Voltaire e outros:

Leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, Dom Quixote, avance para a Comédia humana de Balzac, chegue a Dostoiévski, nem este comenta, sempre atento aos humilhados e ofendidos (...) Em todo o Ulisses, James Joyce não fez Leopold Bloom esbarrar em nenhuma criança Down, ao longo daquelas 24 horas absolutas. Thomas Mann os ignora rotundamente. (TEZZA, 2007, p. 36)

Ou então: “impregnado de duas ou três ideias básicas de humanismo e liberdade, um pequeno Pangloss da província, em rápida transformação.” (TEZZA, 2007, p. 37).

Mas essa exigência não se faz apenas em relação às referências literárias ou filosóficas utilizadas, uma vez que, para se entender uma ironia ou uma metáfora, e, enfim, todo o sistema de referências do autor, é necessário um determinado conhecimento pressuposto. A ironia é, talvez, o lugar onde mais tenhamos que nos deter no caso de Tezza, uma vez que seu narrador não faz uma só afirmação sem que imediatamente a coloque em xeque por meio de uma ironia ou a apresente ironicamente. Em Tezza, nada é exatamente apenas o que é. Sua linguagem está sempre a nos provocar uma reflexão e um estranhamento. Vemo-nos por meio do seu olhar na medida em que ele verdadeiramente radiografa Curitiba com seu olhar crítico. A ironia serve como um elemento exotópico na medida em que sentimos a linguagem do outro de forma irônica. Colocamo-nos no lugar de quem poderia falar ou ouvir aquilo que foi falado com a intenção de ser levado a sério, quando, logo em seguida, somos despertados para a entonação crítica e irônica de que se reveste tudo o que foi dito, o que nos devolve a nós mesmos, agora embebidos desse conhecimento.

Mas isso também demanda um leitor atento e com algum mínimo aparato de referências e de leitura. A ironia só passa a ter existência se percebida pelo leitor. As dicas do autor exigem a cumplicidade plena com aquele com quem se mantém o diálogo.

Quando o personagem de *O filho eterno* descobre que o filho pode ter pouco tempo de vida, já começa a pensar friamente como seria o futuro ao saber da morte do filho. Sua linguagem, neste momento, é completamente ironizada e carregada de entonação:

Viu-se caminhando no Parque Barigui, quem sabe uma manhã bonita e melancólica como esta, repensando aqueles cinco -- aqueles três anos, talvez dois. A têmpera da alma: eis a expressão certa para começar seu discurso de orador. Colegas! Precisamos de têmpera da alma! (TEZZA, 2007, p. 37)

A literatura   usada por Tezza como uma espécie de contraponto crítico de absolutamente tudo o que vê e que perpassa a vida dos seus personagens. Nada passa incólume sob o crivo do seu olhar crítico. Um bom exemplo   o humor que utiliza ao comparar o ber rio em que nasce o seu filho a uma gaiola asséptica que o faz imediatamente lembrar de *Admirável Mundo Novo*, de Huxley:

(...) todos aqueles beb s um ao lado do outro, atrás de uma prote o de vidro, etiquetados e cadastrados para a entrada no mundo, todos idênticos, enfaixados na mesma roupa verde, todos mais ou menos feios, todos amassados, sustos respirantes, todos imóveis, de uma fragilidade absurda, todos tábula rasa, cada um deles apenas um breve potencial, agora para sempre condenados ao Brasil, e   língua portuguesa (TEZZA, 2007, p. 19)

O diálogo e as vozes sociais

  preciso pensar Tezza também comparativamente   descri o do personagem dostoievskiano na visão bakhtiniana enquanto uma das vozes que polifonicamente convivem no romance, porém, comparativamente   no o de identidade que nos interessa,   importante explorar a ideia de que nunca ter mos, por exemplo, um personagem solipsisticamente vivendo as suas características ou valores como se fossem isolados do conjunto, mas sempre se deve pensá-los em rela o ao seu entorno, ao seu contexto, dialogando com as diversas outras vozes que o rodeiam. Assim também ter mos os casos das identidades culturais, por exemplo, que nunca podem ser vistas como elementos isolados do conjunto, mesmo que convivendo entre si. Essa convivência será sempre marcada por negocia es, questionamentos,

resistências, críticas, pressões, negações, enfim, num relacionamento muitas vezes até tenso.

Por exemplo, comentando sobre o fato de Dostoiévski ter construído os seus romances como se fossem grandes diálogos, Bakhtin mostra como esse procedimento chega às minúcias de cada gesto:

No interior desse “grande diálogo”, ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso. (BAKHTIN, 1997, p. 42)

Por isso Bakhtin chama a atenção para a grande dificuldade de os críticos interpretarem a característica do romance polifônico de Bakhtin: todos conseguem perceber a multiplicidade, mas vendo nela (ou simplificando-a a) uma única voz. É o mesmo problema da concepção de diálogo como se fossem apenas duas vozes dialogando entre si. Isso é não levar em conta o feixe de vozes sociais que se entrecruzam e se digladiam na grande arena da palavra.

A discursividade do narrador e a do personagem se assemelham, só se diferenciando pelo fato de o primeiro saber muito mais que o segundo, podendo antecipar detalhes da vida do personagem. Essa semelhança fica bem evidente quando o narrador e o personagem se confundem, num mesmo discurso em que ambos coincidem vertendo um discurso filosófico kantiano-bakhtiniano. O que chama a atenção é o fato de se tratar de uma discursividade atribuída a poucos e apresentada de maneira direta em forma de reflexão filosófica, com um aparato linguístico filosófico. Trata-se de uma reflexão em que se discute o que o personagem-escritor chama de teoria do Midas-Narciso: tudo o que é tocado pelo seu olhar é traduzido para sua própria linguagem, tornando tudo em sua própria imagem e semelhança. O mundo todo é, portanto, sempre uma representação (nunca a coisa em si) vislumbrada do ponto de vista de quem traduz o mundo, daí sua unicidade e eventicidade, poderia completar Bakhtin, ou o seu perspectivismo, como se diria sobre Nietzsche. A verdade é que narrador e personagem empregam uma linguagem absolutamente filosófica e crítica, muitas vezes colando-se uma à outra, com o

único diferencial do conhecimento englobante que possui o narrador em relação ao personagem:

(...) as coisas não são nada em si. O mundo não fala. Sou eu que dou a ele a minha palavra; sou eu que digo o que as coisas são. Esse é um poder inigualável -- eu posso falsificar tudo e todos, sempre, um Midas-Narciso, fazendo de tudo a minha imagem, desejo e semelhança. Que é mais ou menos o que todos fazem, o tempo todo: falsificar (...) Nada tem essência alguma (ele lembra dos livros que leu) em lugar algum. (TEZZA, 2007, p. 41)

Exotopia e antecipação

Como já vimos ocorrer em outros livros, o personagem tezziano está sempre de olho no olhar do outro, sempre respondendo às palavras e gestos do outro, antecipando-se no menor detalhe de cada movimento que sente nesse outro. A exotopia se dando exatamente nesse processo de ida e vinda e nas repetidas tentativas de adivinhar as apostas hermenêuticas desse outro em relação a ele. A cada ida, um novo retorno e uma nova tentativa, ele agora embebido do olhar do outro, que controla e como que negocia sentidos com ele, um verdadeiro homem do subsolo dostoiévskiano:

A normalidade. O que dizer aos outros, quando encontra em eles? Sim, nasceu meu filho. Sim, está tudo bem. Quer dizer, ele é mongoloide. Não -- esta palavra é pesada demais. E em 1980 ninguém sabia o que era 'síndrome de Down'. A maneira delicada de dizer é: Sim, um pequeno problema. Ele tem mongolismo. Mas isso exige uma rede de explicações subsequentes -- e as pessoas nunca sabem o que dizer ou fazer diante daquela coisa esquisita. Ao 'não me diga!' consternado, ele dá um tapinha nas costas, um sorriso, e tranquiliza -- mas está tudo bem, são crianças bem-humoradas, com um bom tratamento elas ficam praticamente normais. (TEZZA, 2007, p. 42)

A maioria das reflexões do personagem envolvem as impressões e o sentimento dele em relação às reações ou possíveis reações dos outros para com ele. Assim, uma das discussões por que passa é exatamente o sentimento de vergonha, o principal detector da sociabilidade e do olhar social sobre o que se preconiza como aquilo que deve ou não ser objeto do ridículo:

A vergonha. A vergonha -- ele dirá depois -- é uma das mais poderosas máquinas de enquadramento social que

existem. O faro para reconhecer a medida da normalidade, em cada gesto cotidiano. Não saia da linha. Não enlouqueça. E, principalmente, não passe ridículo. (TEZZA, 2007, p. 44)

Exotopia e panoptismo

Como já vimos exaustivamente em *O fotógrafo*, frequentemente o personagem se sente esquadrihado pelo olhar panóptico do outro, que lhe devolve a insegurança da transparência, a ideia de se achar constantemente invadido pelo olhar do outro que ele considera capaz de saber profundamente quem ele é no fundo de sua alma: “e se angustia com a ideia de ser um homem tão transparente — todos descobrem de imediato o que se passa na sua cabeça, ele imagina.” (TEZZA, 2007, p. 58).

A vergonha exige de alguém uma grande consciência do que o outro tem desse alguém. É como se o olhar fosse desviado para o outro, para como o outro nos vê. Não há vergonha se nos sentimos sós. Vergonha e solidão não se coadunam. Só um ser social pode sentir vergonha; só um ser extremamente preocupado com o olhar do outro pode sentir-se envergonhado. Segundo Elizabeth Harkot-de-La-Taille, em seu *Ensaio Semiótico sobre a vergonha*, as premissas para o modelo proposto por ela para a vergonha envolvem a ideia de que o

(...) sujeito tem um simulacro existencial, isto é, faz projeções de si num imaginário de confiança e relaxamento; dentro de seu simulacro existencial, ele constrói para si uma imagem que considera representá-lo, uma imagem com a qual se identifica e se confunde. Desliza, portanto, do parecer para o ser, imagem e sujeito constituindo um mesmo e único valor.” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1996, p. 20)

Ao mesmo tempo, o sujeito é refém do olhar do outro, a quem pretende moldar-se para evitar a sua reprovação. Por não conseguir cumprir esse modelo, ele se envergonha. A partir do olhar do outro, o sujeito constrói para si uma imagem e vê no olhar do outro a capacidade para julgar se esta imagem combina com o que pode ser dito e visto socialmente sobre ele ou não, aderindo completamente ao quadro axiológico do outro:

O sujeito envergonhado (...) é alguém dividido internamente sob o juízo alheio: por um lado, ele constrói uma

imagem virtual de si; por outro lado, ele é obrigado a reconhecer-se como não dotado da competência necessária para gozar de tal imagem; além disso, ele elege o olhar do outro como legítimo, para julgar, negativamente, a imagem de si que consegue projetar. (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1996, p. 25)

O tempo como elemento exotópico

O tempo é mostrado como um dos maiores elementos exotópicos em *O filho eterno*. O tempo confere ao olhar um elemento exotópico em relação ao passado, uma vez que embebido da experiência que só o tempo permitiu. É o tempo que faz com que eu não coincida mais comigo mesmo no passado. Hoje sou outro em relação ao que eu era, e isso me permite o olhar exotópico sobre o que eu era. Um bom exemplo é o comentário que o personagem faz sobre um poema que havia escrito fazia algum tempo. Ele, o autor do poema, já não se reconhecia no poema: “Nada aqui sou eu, disse ele, em voz alta. Isso é um simulacro de poesia; cada verso deixa o seu rastro à vista, num amadorismo elementar.” (TEZZA, 2007, p. 50/51)

Com relação ao seu comentário sobre este poema, vale a pena observar que, em sua análise, ele vai em busca da identificação das fontes e das vozes sociais que ecoariam em seus versos. Só agora, distanciado no tempo, ele consegue identificar algumas delas, cujo uso hoje ironiza, mostrando claramente o viés exotópico de quem agora consegue ver-se como um outro. Mesmo assim, nem todas as referências são claras para ele, mas o que tem já lhe permite algumas apostas, todas eivadas de profunda ironia e distanciamento:

A escada curva do amanhã, a porta ainda em modelo, são ecos de algum verso de Carlos Drummond de Andrade, que ele leu, repetiu e decorou tantos milhares de vezes desde a infância que já fazem parte de sua sintaxe. “Mesmo que sabes” é um enigma oco. A estrofe final, que parece uma marcha militar, vem de algum ideário marxista difuso, linguagem do tempo, estilo revolução cubana, companheiros, avante!, determinismo dialético, a ideia de que a causalidade absoluta da natureza se confunde com a causalidade contingente dos fatos da cultura e da história; realismo socialista. As “forças reunidas” descem pela escada de algum verso retumbante em berço esplêndido, talvez. O desejo de que o dia amanheça, quem sabe num sábado, tem um quê de Vinícius de Moraes, outro tanto de Geraldo Vandré, para não dizer que não falei das flores. (TEZZA, 2007, p. 51/52)

Além disso, o narrador constantemente tematiza sobre a voracidade do Tempo, que a tudo envolve irremediavelmente, e a vida é considerada uma sucessão de acasos em que o que efetivamente importa é o tempo presente, tempo em que se vive, não se explica, porque não há como explicar o que se vive enquanto se vive.

O tempo é aqui sempre um marcador exotópico. É o distanciamento no tempo que pode fazer com que, por exemplo, um autor perceba o quão ridículas podem ser algumas de suas linhas; a distância temporal pode levar alguém a perceber se uma obra sua é boa ou não. Mas isso porque o próprio sujeito, nesse meio tempo, terá entrado em contato com outros textos, com outras pessoas, com outros comentários, terá, enfim, mudado muito de si mesmo e de sua própria percepção artística, estética:

(...) e ao mesmo tempo a sensação viva de seu fracasso, de um livro ruim, inacabado, imaturo e incompleto: viveu tanta coisa mas só escreveu abstrações e imitações de superfície, ele diria mais tarde sobre seus próprios contos. (TEZZA, 2007, p. 112)

Poesia

Em *Trapo*, a poesia de Paulo é satirizada pelo prof. Manuel, mas ainda encontra espaço para existir, mesmo que tensionada pelas observações ferozes do professor, que questiona o modo como Trapo a produz, considerada por ele uma poesia fácil, cheia de clichês, mas que não se invalida enquanto a forma de poema. O contrário disso ocorre em *O filho eterno*, quando a poesia é colocada como algo inviável e já com o argumento bakhtiniano de que é monológica e representa um discurso univocal, com a pretensão de uma verdade última, chegando a ser igualada à linguagem da religião. Os ecos do seu trabalho sobre Bakhtin, *Entre a prosa e a poesia*, sobre cujo tema comentamos bastante no primeiro capítulo, na seção “Prosaística”, ficam facilmente demarcados aqui:

Ele não é mais um poeta. Perdeu para sempre o sentimento do sublime, que, embora soe envelhecido, é o combustível necessário para escrever poesia. A ideia do sublime não basta (...) É preciso ter força e peito para chamar a si a linguagem do mundo, sem cair no ridículo. Há algo incompatível entre mim e a poesia, ele se diz defensivo -- assumir a poesia, parece, é assumir uma religião (...) (TEZZA, 2007, p. 17)

O papel do narrador

O texto todo é pontuado de observações que colam as características do personagem escritor às do seu filho: por exemplo, o personagem não tem muita capacidade de concentração, não prestando muita atenção ao que lhe dizem as pessoas se estas lhe falam durante muito tempo (tanto que sonha com a possibilidade de as pessoas falarem por escrito).

Essa mesma ambiguidade se dá entre o narrador e o personagem, que, por diversas vezes, se fundem na narração, criando uma espécie de ser que se vê e vive ao mesmo tempo, pois é como se fosse uma única voz a falar sobre si e ver a si mesmo numa visão de conjunto. Nesse sentido, não há espaço, nesse texto, para sentimentalismos, arroubos de paixão ou mesmo autopiedade: tudo é denunciado pelo narrador implacável, que a tudo comenta criticamente, pousando sua língua destruidora no menor comentário, na mais singela rubrica:

(...) e ele quase se entrega à autopiedade, desenhando um quadro em que ele, bom menino, ao finalmente normalizar sua vida (uma mulher, um salário, estudos regulares, um futuro, livros, enfim), recebe de Deus um filho errado, não para salvá-lo, mas para mantê-lo escravo, que é o seu lugar. (...)

Por quê? Por nada, porque voltaremos ao pó. Seria bom se fosse simples assim, ele suspira: uma explicação, qualquer uma. O problema é justamente o contrário: não há explicação alguma. Você está aqui por uma soma errática de acasos e de escolhas, Deus não é minimamente uma variável a considerar, nada se dirige necessariamente a coisa alguma, você vive soterrado pelo instante presente, e a presença do Tempo -- essa voracidade absurda -- é irredimível, como queria o poeta. Vire-se. É a sua vez de jogar. Há um silêncio completo à sua volta. (TEZZA, 2007, p. 93)

O trecho citado mostra bem o quanto se multiplicam as possibilidades de interlocução. Quando o narrador diz “Você”, pode estar falando tanto com o leitor específico, com um leitor geral, com o personagem, consigo mesmo, ou como se falasse a respeito das pessoas em geral.

E aqui ainda temos mais uma vez a narração em forma de síntese, que cria novamente para o personagem uma perspectiva exotópica, como se fosse mais uma tentativa de explicar a situação em que este se encontra. Entretanto nenhum desses ensaios interpretativos são conclusivos: apenas ampliam o espectro e a perspectiva do que se observa.

A utilização da pergunta, o uso da forma “você”, o diálogo interno, as idas e vindas da narração, tudo isso confere ao texto não só um caráter dinâmico quanto extremamente dialógico. O próprio leitor acaba sendo engolfado não apenas pelo ritmo da narração quanto pela forma de tratamento e as indagações que lhe são lançadas.

O filho como espelho exotópico

É exatamente essa temporalidade o que mais incomoda o personagem e é constantemente noticiada pelo narrador. O filho do escritor é, para este, um espelho em que este lentamente vai-se vendo, percebendo, por exemplo, que há muito mais semelhanças entre a sua vida fechada, enclausurada e autista e a vida de seu filho. O que mais chama a atenção do personagem é a presença do irremediável tempo presente na vida de seu filho. Em uma das passagens, o narrador transforma, com seu olhar, uma sala de tratamento numa verdadeira cena dantesca, criando um grande estranhamento em relação ao que vê, transformado numa espécie de cena de ficção científica e terror da condenação à existência do tempo presente:

São dezenas de pessoas, crianças, jovens, adultos – todos irremediavelmente lesados, um pátio de milagres de deformações, braços que não obedecem, bocas que se abrem e não se fecham, olhos incapazes, rictus de desejos exasperantes que o gesto não consegue cumprir, dedos espalmados, sempre a meio caminho; e, em tudo, como que a sombra de um universo duplo esmagado por um intransponível instante presente. (TEZZA, 2007, p. 82/83)

O diálogo interno é intenso e constante. Não há espaço que não se preencha com uma observação, um comentário ininterrupto, uma conversa interna interminável. Há uma espécie de policiamento constante por parte do personagem, que tenta, de todas as formas, evitar o óbvio, delatar o sentimentalismo, ter a última palavra. Sempre em busca da menor mudança de estado exterior e interior, personagem e narrador se interpenetram, em busca de alguma descoberta íntima, tentando o tempo todo antecipar-se ao outro, a quem observa continuamente: “Ele sacode a cabeça: eu estou enlouquecendo. O nome disso é ressentimento, ele se policia. A jovem que os atende é gentil e determinada: não se antecipe, ele se diz.” (TEZZA, 2007, p. 82)

O personagem escritor sente que a sua situação de pai de criança com Síndrome de Down é compartilhada por muitos outros, que também têm a sua Síndrome particular de serem pais dessa maneira. É mais uma oportunidade de o personagem ver-se em meio a tantos outros pais e observar-se entre eles como alguém que descobre uma condição, uma situação, aumentando em muito a consciência de si mesmo em meio aos outros. Nesse momento, ele não só “está do lado de fora da vida” observando-se, como também se percebe assim por sua condição como pai de criança com Síndrome de Down. Essa situação, que ele explicita dessa maneira, ajuda a compor um plano em que o mundo passa a ser sempre o lugar de observação, de deslocamento, de irregularidade, marginalidade em relação à vida comum, que se vive. Além disso, a noção espacial, própria da exotopia, fica patente nesse deslocamento e nessa tentativa de se extrair do mundo para observá-lo. Nesse movimento, descobre-se também que o personagem percebe-se e seu mundo é descrito muito familiarmente parecido com o mundo de seu filho, principalmente em termos de enclausuramento e limitações:

Não podemos agarrar as pessoas para sacudi-las com força, para que nos olhem. Depois, pouco a pouco, assimila-se a consciência discreta de quem está definitivamente do lado de fora da vida, e o resto se resolve em detalhes práticos -- o mundo tem só dez metros de diâmetro. É aqui que nos movemos. (TEZZA, 2007, 84)

Constantemente o personagem escritor descobre um pouco de si mesmo em seu filho, principalmente nas limitações deste, as quais também reconhece em si. Não é à toa que uma das epígrafes do texto tezziano é a de que “Um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e, para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro”, de Soren Kierkegaard. O filho passa a ser para o escritor o maior elemento exotópico, pois é a partir dessa constante comparação que ele vai descobrindo muito do que ele mesmo é. Só na comparação, na convivência, é que ele descobre isso. Por várias vezes, o narrador inverte o olhar do observador para o próprio observador, o que faz com que muito se revele a respeito das ações do escritor, que passam a ser observadas de um outro ponto de vista (ainda quando seja ele mesmo que está observando). A magia toda reside exatamente nisto: é a mesma

situação, o mesmo sujeito que está sendo observado, mas no processo de observação ele se transfigura, se transforma por haver descoberto muito de si mesmo: “Reflexo condicionado é o do pai — a todo instante que se lembra, estende o dedo para que o filho ali se agarre, sem pensar. Nenhum dos dois pensa, ele fantasia, colocando o filho no chão da sala e olhando para ele.” (TEZZA, 2007, p. 95)

Há várias passagens em que o narrador ironiza a teoria comportamentalista e faz com que os observadores sejam, na verdade, os que estão sendo observados. Nesse último trecho citado, temos ainda a presença de uma linguagem constantemente dialogando com algo que não foi explicitado, mas que está presente como réplica (neste caso, irônica) a um discurso científico que está sob questionamento.

Há uma dubiedade na narração: nunca temos algo que é descrito como se isso já houvesse passado, mas, ao mesmo tempo, há sempre dicas de que o personagem, num futuro em relação ao narrado, se transformará, por meio de uma experiência exotópica, ou perceberá algum tipo de mudança ainda por ocorrer e de que só o narrador tem consciência. Isso cria um efeito curioso, pois estamos sempre de olho na própria transformação que está por ocorrer. O melhor exemplo disso é a própria descoberta do pai de que deseja desesperadamente que o filho conquiste a sua “normalidade” e a sua condição efetiva de “filho”. Ou seja, narra-se num horizonte ambíguo, em que o personagem ao mesmo tempo alimenta uma série de sonhos em relação ao filho que ele gostaria de ter e a sensação frustrante da descoberta contínua de que seu filho tem Síndrome de Down e que, portanto, não se encaixa no seu perfil desejado. Uma das descobertas constantes é a de que o problema não é o filho, mas ele mesmo, que vai se descobrindo tão parecido com o seu próprio filho.

O filho do personagem é sempre alguém mostrado como alguém sem a menor exotopia. Vive para si mesmo, em si mesmo, não se importando muito com o que o outro teria a lhe dizer, sem comunicação e essas e outras características são mostradas em toda a sua crueza realista: “Não veem à distância — o mundo é exasperadamente curto; só existe o que está ao alcance da mão. São caturros e teimosos — e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares.” (TEZZA, 2007, p. 34)

Mas, à medida que a história avança, são várias as situações em que o narrador ou o próprio personagem comparam a situação do escritor à situação do filho: o mesmo enclausuramento, o mesmo autismo comportamental, o mesmo deslocamento, o mesmo estar à margem do mundo, o mesmo solipsismo. O narrador vai incorporando esses elementos à composição, explicitando a comparação: “Autista, debruça-se sobre o novo romance que escreve já há alguns meses, trapo, indiferente ao mundo” (TEZZA, 2007, p. 115)

Quando do nascimento da filha do escritor, o narrador chega a dizer que o seu personagem tinha uma verdadeira necessidade de um componente exotópico, precisava de uma referência fora de seu mundo encapsulado: “Ele precisa, desesperado, de uma referência. Eu preciso desesperadamente de normalidade — ele se diz, e se pergunta: onde está a normalidade? Estava em falta no mercado, e ri sozinho.” (TEZZA, 2007, p. 115/116)

O seu solipsismo é especularmente observado e descoberto constantemente pela presença do filho, em comparação a este. O narrador, à medida que o livro evolui, não deixa de explicitar essa característica: o escritor, quanto mais observa o filho, mais vê nele, escritor, as características do seu filho, de tal forma que o narrador começa a fundir a caracterização de um e de outro:

É ativo, movimenta-se o tempo todo -- mais do que seria razoável -- mas há algo distante nele, o fechamento misterioso em si mesmo, aquela barreira intransponível diante da alma alheia: jamais entramos nela. A linguagem é uma conquista penosa, terreno em que o filho avança aos solavancos ininteligíveis, cacos de palavras e relações, em meio a gestos e afetos sem tradução. É preciso um certo esforço para amá-lo, ele pensa -- ou ele não pensa, o pai, ele não pensa em nada. (TEZZA, 2007, p. 117)

De tal forma ocorre esse mecanismo que chegamos a nos perguntar: *quem exatamente o filho eterno*, uma vez que todas as características que atribui ao filho são dele também? Vejamos: “o fechamento misterioso em si mesmo” (quem também senão ele mesmo é e age dessa maneira?), ou ainda “aquela barreira intransponível diante da alma alheia: jamais entramos nela” (mas entramos em alguma?), ou “A linguagem é uma conquista penosa” (toda

a sua dificuldade em fugir dos lugares comuns quando escreve, em criar a sua obra...).

O conhecimento de si próprio vai se construindo palmo a palmo em função do contraste e do embate com o outro, que lhe dá o chão, a referência, a tal ponto que até o fracasso, uma experiência que se dá em função da comparação, é usado como forma de se reconhecer, conhecer os próprios limites: “O fracasso é coisa nossa, os pássaros sem asas que guardamos em gaiolas metafísicas, para de algum modo reconhecermos nossa medida.” (TEZZA, 2007, p. 119)

A descrição do filho é sempre a de alguém incapaz de exotopia, mas a quem o escritor está sempre se comparando, neste caso, tentando colocar-se no lugar do filho, percebendo, especularmente, as semelhanças entre a sua vida e a dele:

O mundo que ele vê não é o nosso mundo. Ele não vê o horizonte; nem o abstrato nem o concreto. O mundo tem dez metros de diâmetro e o tempo será sempre um presente absoluto, o pai descobrirá dez anos mais tarde.

Eu também estou em treinamento, ele pensa, lembrando mais uma recusa da editora. A vida real começa a puxá-lo com violência para o chão, e ele ri imaginando-se no lugar do filho, coordenando braços e pernas para ficar em pé no mundo com um pouco mais de segurança. (TEZZA, 2007, p. 130)

O narrador chama a atenção constantemente para o fato de o personagem escritor não ter condições de abranger a si próprio e à sua existência, ou seja, não tem condições de assumir um olhar exotópico a não ser pela experiência do contato, do tempo e da percepção que um outro lhe dará, nesse caso, o narrador e os outros personagens. A vida do personagem às vezes é narrada deixando bem evidente a diferença entre o viver e o ter consciência sobre o que se vive, de tal maneira que o personagem está imerso no seu mundo, sem perceber, naquele momento exatamente (mas mais tarde, com o tempo, sim) a condição de espelho de sua condição e existência que lhe proporciona o seu filho: “A dimensão cumulativa do fracasso, talvez o pai pensasse, se pensasse agora, mas ele está do outro lado da mesma roda em que se agarram.” (TEZZA, 2007, p. 136)

A explicitação desse mundo especular fica evidente e é intensificada pela sequência de pronomes que deixam vagas as referências a pai e filho,

tornando-as ambíguas muitas vezes: ou seja, não se sabe se se fala do filho ou do pai. Aqui temos um pai tentando retirar o filho da direção de um carro, mas ao mesmo tempo parece o próprio narrador falando a respeito da teimosia e da circularidade do mundo do escritor: “A teimosia: ele não consegue sair de seu próprio mundo, que em momentos entra em compulsão circular, como agora: é preciso força para tirá-lo dali.” (TEZZA, 2007, p. 136)

A melhor ideia de espelho fica evidente no trecho a seguir, em que praticamente se invertem os papéis entre criança e adulto, mas ambos na mesma cegueira diante da condição em que vivem. Vale ainda chamar a atenção para o fato da ênfase que o narrador dá à ideia do olhar, que baliza a forma com que o narrador nos apresenta a relação entre pai e filho:

Pai e filho são parecidos, espelham-se naquele instante violento e absurdo -- o filho volta a buzinar, olhando para a frente, motorista imaginário de uma corrida mental em que ele se vê, talvez, como adulto, e o adulto, criança, não se vê (TEZZA, 2007, p. 136)

Viver versus ver-se

Não seria exagero dizer que um dos grandes motes tezzianos deste livro parece ser o equilibrar-se na corda bamba da existência que se quer vivida e observada ao mesmo tempo. Ser aquele que vive e aquele que observa o que vive é uma tarefa nem sempre realizada a contento, aliás, é quase sempre uma tentativa, um processo no qual se aprofunda a reflexão sobre o viver. Essa é, na verdade, a própria condição de quem escreve, mas principalmente a de quem faz de si próprio o objeto de seu ofício. E a oposição entre viver e ver (ou ver-se) marca constantemente sua presença na narrativa, compondo o marco exotópico que perpassará a obra como um todo. Não se trata, porém, de uma percepção que precisa ser traduzida por nós enquanto descoberta desse desígnio-destino, mas de algo que é colocado à baila pelo próprio narrador. Um bom exemplo é quando o escritor relembra dos tempos em que trabalhou na Alemanha num Hospital e se via como um Chaplin na linha de produção:

Tempos modernos, ele lembra, estetizando a vida -- Chaplin na linha de produção. Como se sente escritor, vive equilibrado no próprio salvo-conduto, o álibi de sua arte ainda imaginária, o eterno observador de si mesmo e dos outros. Alguém que vê, não alguém que vive. (TEZZA, 2007, p. 98)

Essa oposição, que já foi tematizada por muitos autores, tem em Tezza um elemento novo, que chamaremos de busca exotópica. Mas, antes, vejamos um exemplo para comparação: *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre. Nesse livro, encontramos o narrador Antoine Roquentin, um historiador letrado e viajado, envolto na escrita da biografia do marquês de Rollebon, que tinha vivido na cidade durante o século XVIII.

A narração é de um desencantamento geral com o mundo, com as coisas que o cercam, com a biografia que começou, com ele mesmo. Faz questão de exprimir sua misantropia, sua crítica ao espírito de grei, sentindo-se sempre acometido por uma grande sensação de náusea, que o acompanha durante sua narrativa, numa grande aversão pelo ser humano em geral. Ele se sente diferente dos outros, deslocado em relação ao mundo em que vive (nada diferente do que vimos até aqui).

Roquentin entabula uma teoria muito interessante sobre a diferença entre viver e narrar. Tal como em *Um, nenhum, cem mil*, de Pirandello, também Roquentin mostra que é impossível ver-se vivendo. Ou narramos a vida, objetivando nossa existência de momentos em momentos, transformando-a em uma aventura, numa espécie de retroação temporal, ou a vivemos sem a preocupação de estabelecer sobre ela qualquer tipo de objetificação ou, nas suas palavras, narratividade:

Eis o que pensei: para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado por suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse.

Mas é preciso escolher: viver ou narrar. Por exemplo, quando estava em Hamburgo, com aquela tal de Erna que tinha medo de mim e em quem eu não confiava, levava uma vida extravagante. Mas eu estava dentro dessa vida, não pensava nisso. (SARTRE, 1996, p. 65)

Quando se vive, é como se não tivéssemos consciência disso e, portanto, nada mais faríamos que viver, sem pensar e, porque não se pensa, é como se nada acontecesse. Isso nos permite dizer que a noção de “acontecimento”, de “existência” só ocorre diante da consciência que se toma

disso, enquanto narratividade, ao transformarmos a nossa história numa aventura: “Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma monótona e interminável.” (SARTRE, 1996, p. 65)

O narrador de Tezza opõe a observação ao ato de viver (“Alguém que vê, não alguém que vive”), e o elemento problematizador dessa questão é o tempo: segundo o narrador, não o percebemos enquanto ele passa, o instante sempre visto como uma eternidade de que não nos damos conta:

A ideia do tempo -- não a presença física do tempo mesmo -- só é percebida integralmente quando o próprio tempo, de fato, começa a nos devorar. Antes disso (ele divagará anos depois), o tempo é a marcação do calendário e mais nada; durante um bom período da vida parece que há uma estabilidade, uma espécie de eternidade que escorre em tudo que pensamos e fazemos. Derrotamos o tempo; corremos mais rapidamente que ele. (TEZZA, 2007, p. 98/99)

Essa noção de acabamento só é possível depois de tomada alguma distância em relação ao que ocorreu, tanto que, para o escritor, isso só é possível depois (“ele divagará anos depois”). Também em *A Náusea*, Roquentin tem uma teoria muito interessante sobre a noção de tempo comparada à narração, que muito nos lembra a relação autor-herói em Bakhtin. Para este, o autor sempre engloba o herói, tendo em relação a ele uma noção de acabamento de toda a sua vida. Para Roquentin, é o tempo quem corrói a narrativa e lhe imprime a finalidade. É como se, por mais cronológicos que fôssemos ao contarmos uma história, se a narramos, é porque é conhecendo o seu fim que o fazemos, como se narrássemos em sentido inverso. Portanto, em cada palavra, em cada ação dos personagens já reside o seu fim, o fim daquela história, que mora nas palavras e no jeito de narrar do narrador, que tudo engloba, que tudo conhece dos seus heróis:

Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda: simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se pudesse haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parecemos começar do início: ‘Era numa bela noite de outono de 1922. Eu era escrevente em Marommes.’ E na verdade foi pelo fim que começamos. Ele está ali, invisível e presente, é ele que confere

a essas poucas palavras a pompa e o valor de um começo.
(SARTRE, 1996, p. 67)

O problema é que narrar a vida é uma característica humana e não há como fugir à narrativa que conferiremos implacavelmente à nossa existência (que só o era porque narrada, porque uma aventura, segundo Roquentin) em quase todos os momentos da vida. Nesse sentido, pensar aqui é quase uma danação, pois se pensar significa não viver, a escapatória é o próprio ato de pensamento, que, por sua vez, nos conduz à existência do narrar. Talvez daí a náusea do dilema de Roquentin.

O solipsismo deste narrador é tão forte que ele sente que houve alguma mudança nele, que algo se transformou, mas não consegue perceber o que é. Não há aqui exotopia em seu olhar. Ele observa o mundo, conferindo-lhe uma narratividade, numa verdadeira sanha descritiva, mas não se vê nesse mundo. Não consegue ir até o outro e retornar embebido de alguma noção de si mesmo que o outro poderia lhe doar:

Já não posso duvidar de que alguma coisa me aconteceu. Isso veio como uma doença, não como uma certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco, sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, um pouco incômodo, e isso foi tudo. (SARTRE, 1996, p. 17)

Ele tenta perceber o que é que mudou, mas não tem um ponto de apoio fora de si próprio para perceber-se em sua mudança: “Quanto a mim, vivo sozinho, inteiramente só. Nunca falo com ninguém; não recebo nada, não dou nada.” (SARTRE, 1996, p. 21)

Ele busca desesperadamente no tempo e no espaço referenciais que não encontra: “Em minhas mãos, por exemplo, há algo de novo, uma determinada maneira de segurar meu cachimbo ou meu garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma determinada maneira de ser segurado, não sei.” (SARTRE, 1996, p. 17) ou “Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir.” (SARTRE, 1996, p. 17)

Roquentin acredita na percepção da mudança pela passagem do tempo e em função de uma espécie de “tomada de consciência” que, com o pensamento, produziria nele o choque de perceber-se outro do que era antes,

em função de uma espécie de acumulação de mudanças. Mas essas mudanças todas são dele em relação a ele mesmo. É o exemplo da antiexotopia:

Acho que fui eu que mudei: é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas enfim tenho que reconhecer que sou sujeito a essas transformações súbitas. O que acontece é que penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas metamorfoses se acumulam em mim, sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira revolução. (SARTRE, 1996, p. 18)

Ele não consegue sair desse arcabouço solipsista em que está incrustado, apesar de seu forte poder de reflexão sobre sua condição. Falta-lhe o olhar do outro: “começo a achar que nunca se pode provar nada. Trata-se de hipóteses honestas que explicam os fatos: mas sinto tão claramente que provêm de mim, que são simplesmente uma maneira de unificar meus conhecimentos!...” (SARTRE, 1996, p. 30/31)

Sua cegueira em relação à sua própria condição se reflete numa busca desesperada que faz dentro de si próprio, onde não consegue ver nada além dele mesmo. Não há o espelhamento exotópico, cruel ou benevolente do olhar que o decifre, que lhe conceda pistas, que lhe sussurre irônico ou lhe devolva o olhar que o questione. Só há ele e, por isso, confessa dramaticamente que nada consegue ver:

Não sei se o mundo se estreitou de repente ou se sou eu que ponho uma unidade tão forte entre os sons e as formas: sequer posso conceber que algo do que me rodeia seja diferente do que é. Paro um instante, espero, sinto meu coração bater; vasculho com o olhar a praça deserta. Não vejo nada. (SARTRE, 1996, p. 87/88)

Em *O Fotógrafo*, de Tezza, por exemplo, a oposição entre pensar e ver é básica, mas toda ela uma espécie de pretexto para reflexões mais profundas sobre a existência e até sobre a própria reflexão, numa narrativa que, em terceira pessoa, também vemos a mistura entre a voz do personagem e do narrador, em que o discurso indireto livre faz toda a diferença no acontecimento narrativo:

A minha função é olhar, não é pensar, defendeu-se ele, e sorriu: a minha função. Ridículo. Temos funções, obedecemos a

algum chamado, ou da natureza, a essência do bom selvagem, posso até ouvir os uivos dos céus determinando em trombetas a minha vida, a aula da mãe-terra; ou dos grandes desígnios políticos, quem somos nós para interferir neles? (TEZZA, 2004, p. 65)

Em *O filho eterno*, por outro lado, Tezza leva essa experiência da oposição entre pensar e viver, pensar e ver às últimas consequências na medida em que vida e obra de Tezza se confundem na vida e obra narrada, uma vez que a narração sobre Tezza não é senão apenas uma narração sobre um personagem “qualquer”, o que torna o mundo especular extremamente rico e ambíguo o tempo todo. Não se sabe mais a diferença entre realidade e ficção, uma vez que ambas estão constantemente imbricadas. Mas é o próprio personagem que vai tomando consciência de que não há mais essa diferença, tamanho é o emaranhado de seu próprio relato. Por várias vezes personagem e narrador dão dicas de que o que está sendo narrado está muito além do que aquilo que ele está vivendo e (aí o pasmo!) mesmo do que ele está pensando, uma vez que o narrador é onisciente. Aqui, a experiência da noção de tempo é fundamental: não se trata apenas do fato de o personagem não poder saber mais que o narrador ou que o autor, mas da consciência que o personagem tem de que não poderia ser muito diferente disso, uma vez que o tempo para dois acontecimentos na vida de uma pessoa nunca é simultâneo, o mote que repetirá diversas vezes ao longo da narrativa: “Às vezes, tem a viva sensação de que é escrito pelo que escreve, como se suas palavras soubessem mais que ele próprio. (Não sabemos tudo ao mesmo tempo; avançamos soterrando camadas de conhecimento, ele divaga).” (TEZZA, 2007, p. 100)

E é o próprio narrador que avisa sobre a preocupação do personagem em fugir da simplificação mental, o estereótipo. O narrador tezziano está sempre atento à própria linguagem e quer evitar o lugar comum, a repetição, a simplificação não só da linguagem, mas também do mundo a que pertence:

É preciso evitar o estereótipo, ele sabe, pensando alto e longe, mas não dispõe ainda de um imaginário alternativo sólido; vive um mundo, parece, que se esforça duramente para a simplificação mental. e é preciso fugir dela a todo custo. (TEZZA, 2007, p. 100)

Ou seja, novamente estamos diante de um deslocado na existência, alguém que não aceita o próprio mundo e foge dele, mas que precisa

constantemente (assim como nós) do narrador para se dar conta disso. O narrador está sempre alertando sobre as possibilidades de estereotipia, de lugar comum. Vejamos este exemplo: “O escritor levanta-se, eufórico — uma bela cena! Não é, na verdade — o livro que ele escreve ainda não tem um fio narrativo; ele não sabe, de fato, o que está escrevendo; mas não importa”. (TEZZA, 2007, p. 101)

Não se sabe, por exemplo, se é do próprio *O filho eterno* ou de outro livro que ele estaria escrevendo à época. O que importa é que a ambiguidade se mantém e a ida e volta entre o autor, personagem e narrador se faz muito presente, num ganho exotópico formidável para cada um deles. É bom lembrar que toda essa cena é narrada ao mesmo tempo em que filho do escritor tenta superar obstáculos, o que também é uma comparação com a própria vida do escritor.

O estrangeiro e a exotopia

A narração das viagens e aventuras do escritor são componentes fundamentais para preencher um outro plano da exotopia a que se expõe o personagem, pois é desse confronto com o outro, com o olhar do outro, que descobrimos a respeito de nós mesmos. Suas viagens internacionais servem para o escritor como elemento exotópico na medida em que o personagem descobre coisas a respeito de si em função desse conhecimento e comparação constante. O ver-se faz-se no confronto, no encontro, no choque. Numa livraria em Frankfurt, descobre que os escritores brasileiros praticamente não existem. Depois de procurar por horas buscando lombadas, encontra apenas alguns Jorge Amados e percebe, então (ou seja, vê-se), o tamanho de si próprio socialmente na escala do mundo literário internacional. Essa descoberta não existiria sem essa ida até o outro e o retorno à sua própria condição:

Leva um choque: o que parecia um mundo, o que de algum modo deu o perfil de sua fala e de sua frase, aquilo que lhe dá a voz, não existe. Ponha o pé num avião, ele conclui □ e desaparecemos. Os escritores brasileiros somos pequenos ladrões de sardinha, Brás Cubas inúteis, ele quase se vê dizendo em voz alta, na última prateleira, folheando uma bela e incompreensível edição de Dom Quixote. (TEZZA, 2007, p. 104)

Sua condição como imigrante na Alemanha é também ilegal, o que mais uma vez ratifica a ideia de um personagem deslocado, à margem do sistema, a provisoriedade da existência sentida dia a dia: “Tudo é ilegal, incerto, provisório, a semana paga num envelope discreto, em notas e moedas em estado bruto, ninguém assina nada em lugar nenhum – mas cada dia de graça é uma conquista maravilhosa” (TEZZA, 2007, p. 109)

Por várias vezes o narrador emprega comparações com o cinema para explicar a vida do personagem. Essa comparação serve como elemento que cria um distanciamento da própria existência e serve como suporte interpretativo da cena que está sendo comparada. É na Alemanha, por exemplo, que o personagem acaba sempre comparado a uma espécie de Chaplin numa linha de produção, como em *Tempos Modernos*. Mas o link é feito também com a sua própria existência no presente, como forma de explicar ou justificar sua vida com seu filho:

Mais uma vez, a imagem chapliniana dos tempos modernos era irresistível. Ao contrário de agora, ele calcula, pensando no filho, não havia nenhum sentimento irredimível de sofrimento ou tragédia -- a vida é dura, mas alegre; e tudo está sob controle, como nas gagues de Chaplin: ao final, virão as palmas, não a morte. (TEZZA, 2007, p. 109)

É em sua experiência no exterior que o escritor percebe-se diferente dos outros. Por exemplo, do turco com quem convive. Ele se sente um artista, e eis aí o diferencial: “A aristocracia da arte, ele pensa: a verdadeira mobilidade social é esta. Esse nariz discretamente empinado, enquanto o vassourão limpa o chão da Alemanha” (TEZZA, 2007, p. 110.)

É nesse choque que ele percebe que alguns imigrantes legais, de carteira assinada, sentem raiva dos ilegais, pois estes lhes roubam emprego, trabalham por bem menos e são vistos normalmente como “riquinhos”,

(...) as mãos limpas, o nariz romano cheirando merda, até os planos são grandiosos, um é artista, outro doutor -- e nós, talvez eles dissessem, no gueto, ele começava a imaginar, e nós ficaremos com a vassoura e o escovão até o fim dos tempos (TEZZA, 2007, p. 110)

Observe-se que ele está sempre indo até o que ele supõe ser a consciência do outro e retornando modificado e descobrindo algo novo de si próprio e do mundo que o cerca.

Dialogismo e verdade

Num dos trechos mais ricos de *O filho eterno* para se explorar a teoria bakhtiniana a respeito das relações dialógicas e mostrar o quanto o texto é pleno de réplicas e antecipações, prenhe de diálogo, tensionado, o narrador comenta que quem precisa de normalidade é o pai, o que já é uma resposta ao fato de se exigir normalidade do filho, quando, por espelhamento, como temos visto, é o pai que se descobre como alguém que não é exatamente “normal”. Nesse momento, fica bem evidente a forma tezziana multifacetada de narrar. Vamos ver (o trecho é um pouco longo, mas é necessário para que eu possa mostrar as sutilezas da narrativa):

Bem, é fácil ser altruísta quando os filhos ajudam, ele contrabalança, pela primeira vez na vida sentindo o fel do ressentimento -- mas ele sabe disso, sabe o que é esse sentimento azedo; não é mais uma vontade de choro, de ocultação, de desaparecimento na névoa do desespero; agora é um sentimento desagradável mas ativo, um desejo de pisar sobre seus inimigos imaginários, todos esses pulhas que -- que o quê? Quem? Você está sozinho, exatamente de acordo com os seus planos. Mais ainda agora: o guru da infância não vai salvá-lo ou resgatá-lo; o mundo dele, aquela utopia rousseauiana, ficou para trás, e você não tem nada para pôr no lugar. Aquilo era falso como um jardim da Disneylândia. A natureza não tem alma alguma, e, deixada à solta, seremos todos pequenos e grandes monstros. Nada está escrito em lugar nenhum. O dia que amanhece é um fenômeno da astronomia, não da metafísica. Você tem a ciência, que acaba de descobrir nas frestas do curso de letras, as delícias da linguística como porta de entrada para pensar o mundo, mas isso apenas desmontou ainda mais a sua sagração da primavera -- agora é o momento da ressaca. Você está ressentido. Ainda não é um escritor, mas sempre soube dar nome às coisas: essa é minha qualidade central, ele pensa. Dar nome às coisas. Escrever é dar nome às coisas. Ele não pode dizer: dar nome às coisas como elas são -- porque as coisas não são nada até que digamos o que elas são. Que coisa é meu filho? Até aqui, uma miragem, ele pensa -- a nicotina nas pontas dos nervos, aquela fumaça que ele sorve, não relaxa mais; é uma ponta de ansiedade e de depressão que ele aspira, pensando no poder da química e divagando, como desculpa -- tudo é química, não somos nada, o que é um álibi vulgar. (TEZZA, 2007, p. 127/128)

Para Bakhtin, o mundo visto como totalidade era sempre um contínuo diálogo, inconcluso (no sentido de sem finalização), o que ocorreria, no fundo, em cada momento da existência. Esse diálogo aberto não produz uma verdade

final, pois está sempre tensionado pelo que antecipa, pela réplica que produz. Portanto, um método dialógico é sempre acompanhado por uma concepção de verdade dialógica. É o que vemos aqui nesse trecho, que parece um bom exemplo do que Bakhtin procurava em Dostoiévski como uma espécie de “simpósio do mundo”, termo que Bakhtin utilizava.

Para isso, é preciso identificar a existência de múltiplas vozes concorrentes num diálogo. Como já vimos com Bakhtin, não basta haver a presença de dois personagens conversando para que haja mais de uma voz falando. O dialogismo em Tezza também deixa transparecer essa multiplicidade de vozes, sem uma verdade que se sobreponha à outra, sempre em conflito uma com a outra, tensionada pelo momento da interlocução. No caso de Tezza, temos essa ideia levada a uma potência muito grande na medida em que temos um tensionamento das vozes que habitam o escritor-personagem, que por sua vez dialoga com o narrador, que dialoga com outras muitas vozes por meio de antecipações e réplicas. Como resultado, a verdade que resulta nunca é uma verdade que aparece do nada, mas sempre como uma resposta a algo preexistente, um tensionamento interno no próprio momento de sua enunciação, aberta à sua característica transitória, provisória, dependente constantemente do enunciador e do momento em que é enunciada, além de estar aberta ao que antecipa.

Uma das primeiras coisas que chamam a atenção nesse trecho é a multiplicidade de vozes narrativas, pois são utilizados aqui os vários pronomes para um mesmo ser: ele (quando tratado pelo narrador), você (que não sabemos exatamente se é uma conversa do narrador com o personagem ou do personagem com o próprio personagem), meu (a forma da primeira pessoa do personagem) e nós (ele termina o trecho dizendo “não somos nada”, o que só comprova a fusão entre narrador e personagem, além da inclusão do seu filho). Mas todas essas formas de tratamento são utilizadas em cascata, alternando-se, o que dá à narrativa um multicolorido estonteante de vozes narrativas.

Como dissemos, sempre com Bakhtin, quando falamos em formas dialógicas, não podemos pensar apenas num diálogo face a face, mas na quantidade de réplicas a muitos outros discursos que estão no campo ideológico do personagem. Assim, as réplicas aqui são muito interessantes na medida em que são vozes que aparecem refratadas pelo discurso tanto do

personagem quanto do narrador. Um exemplo disso é a expressão “o fel do ressentimento”, que ele utiliza justamente quando se encontra sozinho, no que percebemos ecos de um outro livro de Tezza, *O fotógrafo*, em que ele se utiliza da expressão mote “A solidão é uma forma discreta de ressentimento”, utilizada naquele romance por todos os personagens de forma completamente refratada, nunca como uma repetição.

Dialogando com Bakhtin (e com Sartre e com todo o existencialismo), temos aqui também a criação de uma situação em que o personagem se encontra sozinho diante de si mesmo. Como dizia Bakhtin, não há álibi para a existência: do lugar em que estamos só nós mesmos podemos ver o mundo, ninguém pode viver o que eu vivo, do lugar e do momento em que vivo. É, segundo o nosso modelo da exotopia, o momento em que o personagem volta a si depois de ter vivido todas as suas experiências. Não há inimigos a quem culpar: “agora é um sentimento desagradável mas ativo, um desejo de pisar sobre seus inimigos imaginários, todos esses pulhas que — que o quê? Quem? Você está sozinho, exatamente de acordo com os seus planos”.

Nesse momento, ainda dialogando com a vida do próprio Tezza, temos um personagem fazendo uma espécie de acerto de contas com o passado, revisando sua vida, revendo seus sonhos, sua ideologia e, principalmente, o confronto com o seu guru, uma figura paterna que teve muita influência na vida de Tezza. Como se sabe, a figura de Wilson Rio Apa foi fundamental nas experiências contraculturais de Tezza. Nesse momento, porém, ele repassa esse período de sua vida como uma “utopia rousseauniana” que ficou para trás. Coerente com o modelo de personagem tezziano, temos aqui novamente alguém deslocado de seu mundo, mas que, tendo vivido as décadas de 60/70 e toda a sua ideologia contracultural, não consegue agora espaço no mundo em que vive: “você não tem nada para pôr no lugar”. Daí a dizer que aquilo que viveu era falso como um “jardim da Disneylândia” foi um passo. Observe-se que a Disneylândia foi, para os militantes da década de 60/70, um símbolo da alienação e é com isso que ele dialoga agora. Para percebermos o tom dialógico aqui presente, logo em seguida ele ter utilizado a expressão “utopia rousseauniana”, ele vai dizer em seguida que a natureza não tem alma alguma e que, se deixada à solta, “seremos todos pequenos e grandes monstros”. Como se sabe, Rousseau acreditava que o homem tinha uma natureza boa e

que era o seu contato com a civilização que o corrompia. Temos aqui um discurso que responde simplesmente a um nome (Rousseau), que, por sua vez, se torna emblemático de toda uma postura filosófica que muito embasou muitas das experiências *hippies* que o escritor viveu. A aparente lacuna e o salto que realiza são típicos da postura dialógica que ele assume.

Sem mais nem menos, mas completamente linkado ao que está dizendo sobre a natureza e Rousseau e suas experiências do passado, o escritor diz “O dia que amanhece é um fenômeno da astronomia, não da metafísica.”. Nós, como leitores, sabemos que ele se refere à frase de um poema seu (“Todas as forças estão reunidas para que o dia amanheça.”), que já foi utilizado pelo narrador e pelo personagem de várias maneiras até aqui, seja liricamente no início, seja ironicamente mais tarde, mas agora a frase aparece completamente refratada e negada, como que descaracterizada de qualquer valor que pudesse ter. É o prosador realista se sobrepondo ao poeta (terrorista) lírico, o cientista linguístico se municiando de elementos científicos “porta de entrada para pensar o mundo”, agora sem mistificações.

O encontro consigo mesmo se dá numa esfera muito curiosa: temos um narrador, um personagem e um autor confrontados, numa luta de vida e de morte. A tentativa desesperada de buscar um referencial, um elemento exotópico, faz com que cada palavra sua seja uma espécie de tentativa de buscar um espelho: “Você está ressentido. Ainda não é um escritor, mas sempre soube dar nome às coisas: essa é minha qualidade central, ele pensa.”, espelho que encontra nas idas e vindas entre o que pensa o personagem, o que o personagem diz a si próprio, o que lhe diz o narrador e, é claro, o confronto com seu filho: “Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. (...) mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome.”.

Mas, afinal, o que temos aqui senão um escritor revendo momentos de sua vida, mas como se as narrasse no momento em que elas estivessem acontecendo, como se os estivesse vivendo? Mas isso seria também, de certa forma, desconsiderar a diferença entre o personagem-escritor e narrador e criar um duplo: “Neste caso, meu reflexo no outro, aquilo que sou para o outro torna-se meu duplo, que irrompe em minha autoconsciência, turva-lhe a pureza e

desvia da atitude axiológica direta para comigo. O medo do duplo.” (BAKHTIN, 1992, p. 55)

Como o próprio Tezza gosta de utilizar essa expressão, “peixe ensaboado”, esse personagem é mostrado como alguém tentando superar a si mesmo, englobar a si mesmo, mas só o conseguindo, ou pelo contato com o outro (principalmente nas comparações entre a sua vida e a de seu filho) ou pela passagem do tempo, que lhe permite o distanciamento necessário para pensar-se, para ver-se. O narrador, completamente bakhtiniano, chama a atenção para essa impossibilidade enquanto se vive a vida e explicita a noção de exotopia (ou a impossibilidade dela em tais condições), numa das mais claras alusões a ela: “Só a frieza do olhar de fora pode dar essa dimensão à vida — aqui, agora, ele está no olho do furacão de si mesmo, e a vida jamais pode ser estetizada, ela não é, não pode ser um quadro na parede.” (TEZZA, 2007, p. 129)

A forma como a noção de exotopia se faz presente no livro se evidencia pelo referencial escópico-temporal utilizado. Tudo é balizado pela visão e pelo tempo e, mesmo quando não existe exotopia, o narrador faz questão de mostrar o quanto esse elemento é constituidor das pessoas. Nada escapa à sanha do olhar e do contato com o outro. O filho do escritor personagem, nesse sentido, é utilizado como uma espécie de contraponto para os momentos em que o processo de exotopia ocorre. É a partir do filho que temos a noção do que existe em nós sem que não percebamos, mas é também a partir da comparação com o filho que o escritor percebe o que ele, escritor, é. Ao posicionar-se no lugar do outro e retornar a si percebe as diferenças e semelhanças que os constituem. Chama a atenção, mais do que a própria existência da situação, o fato de ela ser verbalizada, explicitada pelo narrador, com todo um linguajar que não ficaria devendo em nada à de um estudo bakhtiniano:

A percepção dos outros, a intuição da mera respiração alheia, as entonações do mundo, esse recorte silencioso que vamos fazendo das figuras que se movem no palco para nele encontrar nosso lugar de atores -- alguma coisa exasperante falta no nosso filho incompleto (TEZZA, 2007, p. 143)

Mas essa mesma caracterização atribuída ao filho é imediatamente tomada por ele como algo que não lhe é estranho. Seu isolamento, sua solidão, sua contínua atividade de escritor não reconhecido, tudo isso compõe o quadro de alguém com, guardadas as proporções, as mesmas características do filho:

É assim, ele mesmo pensa, que a máquina do isolamento começa a funcionar. (...) Parece que é mais feliz sozinho, mas a verdade é que se sente num limbo estranho, vivendo em lugar nenhum: todos os projetos vão dando em nada. (TEZZA, 2007, p. 144)

Assim, a literatura é, às vezes, para o personagem, um refúgio, uma fuga das agruras da sua vida, uma forma de escapismo: “Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever.” (TEZZA, 2007, p. 63), mas também passa a ser vista pelo escritor como uma espécie de álibi da existência, de tudo o que não consegue ser ou ter na vida. Como sempre, o personagem ainda não sabe o que vai ocorrer com ele, mas, ao mesmo tempo, vamos presenciando a lenta transformação por que passa ao longo da narrativa. Como todos os personagens tezzianos, o escritor também toma consciência do que é, e uma das maneiras como faz isso é por meio da exotopia. A literatura às vezes lhe serve como uma espécie de válvula de escape em que libera os seus desejos, as suas vontades, os seus sonhos. A diferença entre vida e consciência permanece sólida em quase todo o livro, o personagem vivendo e não percebendo o que está se passando com ele:

“Tudo é falso, mas ele não sabe ainda, vivendo ao acaso, como sempre” (TEZZA, 2007, p. 144). A literatura é literalmente o elemento de escape:

(...) o único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver; começa lentamente a ser corroído pela literatura, que tenta lhe dar o que ele não pode ter por essa via, que é um lugar no mundo. (TEZZA, 2007, p. 144)

A noção de álibi é explicitada: “cada livro é um álibi, um atestado de substituição” (TEZZA, 2007, p. 145)

Esse trecho chama a atenção para o fato de que o personagem escritor parece ir incorporando a consciência do narrador sobre ele. O escritor é quase sempre aquele que opõe a vida à percepção e consciência dessa vida, mas, de vez em quando, ele adquire a consciência do narrador, como se, por meio do

olhar deste, fosse percebendo a própria situação no momento em que a vive. É, sem dúvida, um processo bem ambíguo. Por exemplo, ele diz sobre a sua carreira acadêmica que é medíocre, mesquinha, e que o afunda na falta de imaginação. No contato com esse narrador que despe o seu personagem de todos os álibis, este passa então a ser descrito como alguém que cai em si, que se percebe tentando buscar álibis e que, então, assume a responsabilidade de sua própria existência, seus fracassos ou infortúnios: “mas ele sabe, na obsessão de tentar não mentir, que o problema é dele, a desconcentração é dele, o fracasso é dele e intransferível” (TEZZA, 2007, p. 145)

O diálogo entre narrador e personagem continua no sentido de mostrar a importância que existe no fato de o personagem ser capaz de se perceber a si mesmo, mas principalmente no sentido de ver-se (pelos olhos do narrador) e reencontrar-se, reposicionar-se no mundo a partir dessa narração. É como se o personagem fosse amadurecendo junto com a narração. O primeiro momento, o ver-se pelo narrador: “Ali está o pai com o filho idiota diante da fonoaudióloga” (TEZZA, 2007, p. 145). O segundo momento, o perceber-se: “Quase esquece que tem uma filha normal que precisa dele também”. O terceiro momento, o retorno a si mesmo, já embebido de uma teoria para explicar-se: “É como se (o velho álibi) antes de qualquer coisa ele precisasse se reencontrar, para só então estar apto a cuidar dos outros.”. Mas o narrador não entrega fácil a narração, que logo é raptada novamente, quando explica então que toda aquela consciência e explicitação não ocorreu, mas é vivido, sem percepção, pelo personagem: “O problema é que não há tempo para nada, ou, dizendo de outro modo, a única coisa que acontece é o tempo, mais nada — essa a sensação devoradora.” (TEZZA, 2007, p. 145) E então o narrador fecha o ciclo retornando à caracterização do filho, mas como se falasse do próprio escritor: “Sim, a criança não se concentra muito, diz a fonoaudióloga” (TEZZA, 2007, p. 145)

Exotopia e Epifania

Os momentos de pura exotopia são sempre os momentos em que há algum tipo de contato, e cujo resultado é sempre epifânico. Penso imediatamente num desses casos no livro, em que o escritor está de carro no

trânsito curitibano, tentando atravessar uma rua preferencial. Atrás dele chega um carro cujo motorista buzina para ele com uma certa insistência, num crescendo, até chegar ao frenético. O escritor então sai do carro e se encaminha até o motorista do carro atrás dele, que estava buzinando, e simplesmente descarrega sobre este toda uma carga de impropérios e ofensas. A sequência é maravilhosa: o motorista do carro de trás simplesmente balbucia: “— o senhor é muito mal educado!”. Esta simples frase é o suficiente para fazer com que o escritor caia em si sobre o seu papel ridículo naquele momento. Esse episódio é preparado e anunciado como uma fábula pelo narrador:

Ele não sabe, mas agora, manobrando para sair daquele pátio escuro, no silêncio pesado que ele mesmo instaura, está próximo de outro momento-limite, daqueles inesquecíveis, que pela completa falta de sentido acabam por fincar um marco na vida e dar a ela alguma referência. (TEZZA, 2007, p. 146)

A ideia de ser um momento epifânico (um momento-limite) e de servir como marco e referência exotópica ficarão evidentes. O que se segue à fala do motorista do carro de trás é a expressão mais direta dessa tomada de consciência, desse fazer ver-se, só possível porque ele é capaz de perceber no olhar ou na palavra do outro o que ele próprio é:

(...) uma frase absurda, ridícula, a voz rachada, quase infantilizada, que o desarma; como se ele fosse devolvido súbito à arena da civilização, em que se trocam argumentos, ponderações, pensamentos, equações abstratas e não porradas (TEZZA, 2007, p. 147)

Toda a sua atitude animalesca de ir tomar satisfação com o outro motorista, de se crer pleno de razão (e de isso justificar tudo) cai por terra no momento em que ele se percebe exotopicamente na palavra do outro, que faz com que ele perceba o ridículo de sua atitude. É como se o motorista emprestasse o seu olhar para o escritor e lhe dissesse: “Veja: este é você!”. Aqui temos todos os componentes de um movimento exotópico: a ida até o outro (o ser capaz de “ouvir” o que outro lhe disse), o retorno a si (o cair em si, a percepção, a autoconsciência), a transformação (o voltar consternado e chocado consigo mesmo para o carro: “A pressão cai, e o escritor volta ao seu fusca já derrotado pelo ridículo do próprio gesto”).

Esse episódio acaba tendo outras consequências que ampliarão o papel exotópico da cena, pois Felipe também presencia a tudo do carro: “Ele não vê, mas seu filho tem a cara grudada no vidro de trás, contemplando com profunda atenção a obra do pai” (TEZZA, 2007, p. 147). Em seguida, quando o escritor volta para o carro, Felipe começa a gritar, alto e bom som, um dos palavrões que o escritor usara em seu acesso. É um momento muito bonito, em que o pai, plenamente consciente da situação em que se envolveu, consegue ver-se em sua situação ridícula e agora confessa o seu erro para o filho: “*Olhe para mim, filho*” (...) “*O pai errou, filho.*”, confessa, em voz baixa.

Exotopia e álibi

A verossimilhança utilizada na narrativa é constantemente enfatizada pelo texto, mas também é construída textualmente por meio do entrelaçamento com outros textos, com a vida e a obra de Tezza, muitas vezes fundindo vida e obra, dialogando uma com a outra, explicitando comparações possíveis e assim por diante. Assim, quando o narrador considera que o personagem está perfeitamente integrado às engrenagens do sistema de produção de conhecimento, faz questão de traçar um paralelo entre essa posição do escritor e a situação do personagem Professor Manuel, do livro *Suavidade do vento*: “Como se a vida de fato imitasse a arte, vai se transformando no professor Manuel de seu próprio livro, criando barriga, descobrindo os prazeres da sociolinguística e o sabor da rotina.” (TEZZA, 2007, p. 149)

Naturalmente essa rotina é associada imediatamente ao próprio filho, comparando, portanto, sua vida, sua rotina, à rotina de seu filho, num jogo especular sempre muito revelador para o que é o próprio personagem. Como o tempo nunca é repetível, e as ações nunca são completamente iteráveis, pensar na rotina é como pensar na mobilidade do tempo: se estamos diante da rotina, ele, assim como o seu filho, não faz também uma distinção entre passado, presente e futuro, a vida sempre um presente incontornável: “A criança ainda não tem (a difícil) noção de “ontem”, “hoje” ou “amanhã” – a vida é um presente perpétuo irredimível” (TEZZA, 2007, p. 149)

Durante o texto, é possível se perceber que o narrador começa por considerar o personagem como superior ao filho, depois como igual a ele e, posteriormente, como inferior ao próprio filho. É evidente que, nesse percurso,

há a ideia da comparação e de se utilizar dela como elemento exotópico para o personagem. O escritor é, ao longo do texto, completamente despido de todas as intenções, aspirações, sonhos, pretensões, enfim, é desnudado não só diante de nós, leitores, mas de si próprio, personagem. Não sobra pedra sobre pedra de qualquer que seja o mundo de ilusões que se possa alimentar, seja no comportamento, seja na linguagem (em que ele vai questionar e destruir qualquer pretensão de pieguismo, lugar comum, sentimentalismo). Nesse jogo, em que o pai vai se transformando junto com o relacionamento que tem com o filho, temos alguém absolutamente sem álibis para a existência e percebendo-se, a cada momento, mais e mais parecido com o filho, ainda que num jogo em que o narrador está sempre nos lembrando do autismo do personagem escritor, que nada tem a ver com a sua condição de homem, escritor letrado e culto:

O fato de ser um homem letrado e esclarecido, povoado de humanismo e civilização, não faz nenhuma diferença -- emocionalmente, escritor que escolheu ser, é mais inseguro que o filho. (...) Em tudo na vida, ele diria se pensasse a respeito (o que não faz, autista) (TEZZA, 2007, p. 152)

A incorporação do termo “autista” ou “autismo” se faz de forma absolutamente aberta por parte do narrador, que continua mostrando a forma como pensa e age o personagem sempre comparativamente ao filho do escritor, ou seja, é como se houvesse uma espécie de tentativa de mostrar o quanto esse pai é parecido com o filho, apesar de este ter Síndrome de Down: “Convenientemente autista, não entende bem quando a diretora diz que quer conversar face a face com ele, a voz grave.” (TEZZA, 2007, p. 156)

Autoconsciência e exotopia

O personagem vai ganhando os contornos que lhe atribuem o narrador, mas ao mesmo tempo esses elementos também vão sendo extraídos da forma como pensa o personagem. Bakhtin nos chama a atenção, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, para o fato de os personagens dostoiévskianos serem apresentados sempre enquanto “ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesmo”. Isso significaria que o que compõe o personagem de

Dostoiévski não são os traços da realidade, mas o valor desses elementos para o personagem, ou seja, para a sua autoconsciência.

Mostrando a forma como se diferencia autor e personagem, Bakhtin chama a atenção para o fato de o autor sempre lançar mão da autoconsciência da personagem como elemento constituidor desta:

O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Esta autoconsciência pura é o que fica in totum no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação. (BAKHTIN, 1997, p. 47)

Em Dostoiévski, portanto, segundo a visão bakhtiniana, não vemos quem a personagem é, mas a forma como ela toma consciência de si mesma, o que parece aproximar um pouco a forma como Tezza trata o seu personagem em *O filho eterno*. Entretanto, foram vários os exemplos aqui elencados em que o narrador deixa claro que o personagem não tem condições de, sozinho e enquanto vive a sua existência, perceber-se integralmente. Só o resultado do contato com o olhar e a palavra do outro e o distanciamento temporal (“Esse é o retrospecto desenhado com calma, quase vinte anos depois” -- TEZZA, 2007, p. 161) são capazes de fazer com que o personagem progrida na visão que tem de si mesmo. O narrador faz sempre questão de mostrar o quanto o personagem sabe menos do que ele, mas, ao mesmo tempo, tenta entender (e explicar) o porquê do menor gesto desse personagem, que vai se despidendo de seus álibis e de suas ilusões. Acompanhamos, passo a passo, o percurso discursivo da tomada de consciência do personagem em cada episódio narrado. Certamente já não podemos dizer que há o mesmo personagem que começamos a acompanhar no começo do livro, pois ele está cada vez mais amadurecido, mais consciente de sua própria situação e a de seu filho. Por exemplo, após a conversa com a diretora da escola, que lhe diz que a escola já não tem condições de abrigar o seu filho, ele entabula um longo diálogo consigo mesmo, em que se digladiam a vontade de atribuir a culpa à escola e à diretora (a quem deseja xingar e agredir, mas, é claro, não o faz) e, ao mesmo tempo, a sua percepção de que, na verdade, ele não é uma vítima, pois foi ele mesmo quem acabou deixando

que a situação ganhasse aqueles contornos (“Veja: você não é vítima” – TEZZA, 2007, p. 157). Chama muito a atenção a absoluta autoconsciência que ganha a personagem após o encontro e, como sempre, reconhecendo suas limitações e o mote existencialista bakhtiniano de que não há álibis para a existência (“Desta vez, ele não tem álibi: o filho está em suas mãos” – TEZZA, 2007, p. 161), sempre presente em seu discurso:

Eu não estou sendo racional, pensa, no caminho de volta, a criança com ele. Apenas fingi que não havia problema nenhum, comodista, empurrando as coisas com a barriga, com sempre, mimetizando o país em vivo -- isso estava mesmo para acontecer. (TEZZA, 2007, p. 157/158)

Sobre como nos constituímos exotopicamente, Bakhtin, em *A Estética da Criação Verbal*, comenta que, no processo de construção da ideia de homem, podemos criar um raciocínio sobre a constituição do ser humano com dois referenciais que se interpenetram. Assim, tanto podemos nos ver como iguais aos outros como ver aos outros como iguais a nós, mas a noção de se ter o referencial no outro é sempre determinante:

(...) homem sou eu, na forma como eu me vivencio a mim mesmo; os outros são iguais a mim. No segundo caso, assim: homens são os outros ao meu redor, na forma como eu os vivencio; eu sou igual aos outros. Desse modo, ou se reduz a originalidade do autovivenciamento sob a influência do vivenciamento dos outros ou a originalidade do vivenciamento do outro sob a influência e em prol do autovivenciamento. É claro que se trata apenas do predomínio desse ou daquele elemento como axiologicamente determinante; ambos integram o todo do homem. (BAKHTIN, 1992, p. 48/49)

A experiência de ter o seu filho negado pela escola criou um grande impacto na vida do escritor, que, mais uma vez, cai em si em relação à situação dele e a do filho. Assim, não só ele, escritor, tem dificuldade em adaptar-se a uma nova escola, agora de crianças especiais, mas chama muito a atenção a forma como o menino reagiu diante da nova situação, ou seja, por meio do isolamento e do silêncio, porém explicada pela personagem pelo viés exotópico. Vejamos:

Não se reconhecia naqueles outros em torno dele. Durante algum tempo terá ainda uma relativa dificuldade para conviver com os seus iguais, aquele conjunto disparatado de

casos a um tempo semelhantes e muito diferentes que partilham a escola com ele. (TEZZA, 2007, p. 167)

Mas essa forma de ver, é importante observar, é o que o pai imagina que o filho está pensando, a partir de todo um referencial de visão de mundo do pai, que tem uma noção do que seja “normalidade” diferente da noção vivida pelo filho. O narrador imediatamente chama a atenção para isso no mesmo momento em que o personagem está tomando consciência dessa diferença:

No caso dele, é como se o desespero de normalidade que assombrava o pai passasse também ao filho, cujas únicas balizas eram as do pai, não as dele mesmo, em nenhum momento. Como se o filho não tivesse cabeça para desenvolvê-la, o que é absurdo. (TEZZA, 2007, p. 167)

Mas é o mesmo narrador que nos apresenta a hipótese mais dramática de todo o livro: o filho do escritor, agora numa escola especial, conviveria com outros iguais a ele e então “se veria” exotopicamente no horror do espelho de si mesmo, reconhecendo-se entre os outros com Síndrome de Down que ali estavam. Tudo isso, não o que o menino pensa, mas as hipóteses de narrador e personagem, carregadas, todas, da visão de mundo de cada um deles, certamente num dos episódios mais profundos tanto para o filho quanto para o pai. Curiosamente, nesse caso, não é pela diferença que o sujeito poderia ver-se, mas pela semelhança especular:

Para o filho, talvez fosse mesmo insuportável reconhecer naquelas crianças que mal sabem falar, naqueles seres sem coordenação motora, que arrastam pernas, que ficam de boca aberta, que gritam sem razão, que sofrem acessos de teimosia inexpugnável ou de total alheamento -- fosse mesmo insuportável reconhecer nelas o seu próprio grupo, os seus semelhantes, a sua tribo. Como se o filho também absorvesse a resistência paterna ao resto do mundo, reproduzisse, pelo respirar, cada detalhe dos sentimentos do pai. Em boa medida, os traços desagradáveis que ele reconhece nos outros são também os seus, afinal. Como se na escola especial que ele passa a frequentar, o menino enfim reconhecesse em sua medida, e isso doesse. O horror ao espelho – a incapacidade de reconhecer no outro a semelhança. (TEZZA, 2007, p. 167/168)

IV. Diálogos incortornáveis?

Em entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho para *O Estado de S. Paulo* - CADERNO 2, do dia 11 de agosto de 2007, Tezza revela que, para escrever *O filho eterno*, ele se inspirou basicamente em três livros: um, de Kenzaburo Oe, *Uma Questão Pessoal*; outro, de Giuseppe Pontiggia, *Nascer Duas Vezes*; mas foi em *Juventude*, uma narração autobiográfica do Prêmio Nobel de Literatura de 2003, o sul-africano J.M. Coetzee, que Tezza encontrou o formato de sua narração, decidindo-se por escrever um livro de ficção em terceira pessoa. Em outra entrevista, agora a Marcos Strecker, da *Folha de São Paulo*, em 3/11/2008, Tezza comenta sobre sua opção: "É um exercício da crueldade. Esse é o principal atributo do narrador. Ele não pode ter piedade de nada e de ninguém".

Assim, o que faremos agora é uma tentativa de aproximação entre essas obras, tentando mostrar até que ponto podem ser pensadas não como nascedouro de uma escrita que foi produto de uma experiência pessoal bem mais profunda vivida por Tezza, mas que compuseram os elementos com que o autor de *O filho eterno* confessadamente *dialogou* para criar seu texto. Ao longo de todo o nosso trabalho, optamos por não falar em intertextualidade porque percebemos que a citação intertextual não foi o elemento central utilizado por Tezza na construção do seu livro. Como já vimos na introdução deste trabalho, quando Bakhtin fala em dialogismo, ele mostra, em vários momentos, que esse conceito ultrapassa o de diálogo produzido numa interação face a face (é claro que não o exclui), mas também insiste em mostrar que não se trata apenas da ideia de um texto que cita explicitamente outro texto (que é apenas uma das maneiras como a ideia de diálogo pode ocorrer). José Luiz Fiorin explicita essa diferenciação, apresentando-nos os termos "Interdiscursividade e intertextualidade", que é o título do seu trabalho publicado em 2006.¹³, no qual ele mostra haver uma distinção entre as relações dialógicas que se dão entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. De acordo com Fiorin, o termo *intertextualidade* "fica reservado apenas para os casos em que a relação interdiscursiva é materializada em textos. Isso significa

¹³ in BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*, São Paulo: Contexto, 2006.

que a intertextualidade pressupõe sempre uma discursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.”¹⁴

Por exemplo, além da forma crua como o tema é tratado, tanto em *Nascer duas vezes* quanto em *Uma questão pessoal*, temos um vínculo muito grande com a história de *O filho eterno*, na medida em que, primeiramente, em todos eles temos um momento de negação do filho, para em seguida a purgação pelo reconhecimento da culpa e da descoberta de si mesmo por meio da aceitação e do convívio com o filho, o que já é uma simplificação se for vista como ponto final, mas é um bom começo se a pensarmos apenas como um dos elementos que compõem essa obra.

A forma narrativa é bastante diferente em todos eles, mas precisaremos nos aproximar um pouco mais para pensar melhor sobre a forma como cada autor desenhou a trajetória de seus personagens e em que sentido podemos dividir o que Tezza chamou de inspiração para seu trabalho.

É importante ressaltar que o próprio Tezza reconhece nessas leituras apenas sugestões para tudo o que o tema poderia ainda render e ser traduzido por ele. Não se trata, portanto, é bom frisar, de algum tipo de diálogo intertextual direto:

*Citei aqueles três livros lembrando de diferentes momentos da minha formação, leituras avulsas e marcantes, que depois retornam em outra situação. Não foram exatamente influências, no sentido literário do termo – acho que a viagem radical entre pai e filho de O filho eterno não tem semelhança profunda com nenhum desses livros – mas revelações, ou sugestões do potencial que o tema oferecia.*¹⁵

Na mesma entrevista, Tezza comenta que seu texto tomou uma direção própria, mas que naturalmente teve influências de alguns autores importantes, que fizeram parte das leituras que o formaram, como é o caso de Dostoiévski, Conrad, Faulkner, Camus, e, naquele momento, Coetzee. Entre os brasileiros que o influenciaram estariam Machado, Graciliano e Drummond. Entretanto é o próprio Tezza quem alerta para os perigos de uma tentativa de fazer correspondências mecânicas entre essas leituras e a sua produção:

¹⁴ idem, p. 181.

¹⁵ Jornal *A Tarde* – Suplemento CULTURAL - Salvador, 31/01/2009

*Mas é bom desconfiar dessa lista, que tem uma lógica interna típica de quem faz uma retrospectiva interessada... Na vida real, as leituras são muito mais caóticas e disparatadas.*¹⁶

Nascer duas vezes

Assim como em *O filho eterno*, em *Nascer duas vezes*, de Giuseppe Pontiggia, temos uma história que se centraliza muito mais sobre as agruras e desventuras do pai diante da experiência com a deficiência do filho do que propriamente sobre o filho deficiente. E assim como em *O filho eterno*, também estamos diante de um escritor que expõe e discute parte crucial de sua vida pessoal num livro.

Escrito depois de trinta anos que o filho nasceu, nos diversos capítulos do livro, Pontiggia tratará a própria experiência, como Tezza em *O filho eterno*, porém em primeira pessoa, mas com um outro narrador, o professor Frigério, que realizará uma profunda reflexão sobre o seu papel em relação a todo o processo de tentativa de adaptação do filho à vida social. Diversos conflitos internos são descritos com honestidade e crueza, revelando-nos os aspectos mais internos do que ele pensava sobre a situação do filho e de sua experiência ao lidar com isso.

Para evitar a cesariana, o médico que opera a mulher do professor Frigério acaba causando um acidente com o fórceps, que cria uma lesão cerebral na hora do parto, o que comprometerá a sua habilidade motora e a sua fala. Seu filho vai sofrer de tetraparesia espástica distônica.

Uma das grandes discussões encetadas pelo livro é o de que não é negando a diferença que a superaremos, mas justamente questionando o nosso conceito de normalidade: “Não é negando as diferenças que o combatemos, mas modificando a imagem da norma” (PONTIGGIA, 2002, p. 36) Nesse sentido, o respeito pela diversidade, nesse caso pontificada pela convivência com o próprio filho, é um dos pontos altos do livro. Não por acaso, o autor dedica o livro aos “portadores de deficiência que lutam não para se tornarem normais, mas eles mesmos”.

Já logo no começo do livro, vemos o narrador, Professor Frigério, às voltas com o olhar alheio sobre ele e seu filho andando num *shopping*. Essa vergonha que ele sente em relação ao que ele gostaria que o filho fosse é

¹⁶ idem

sentida por este, que o adverte no final deste primeiro capítulo: “Se tem vergonha de mim, pode andar afastado. Não se preocupe comigo.” (PONTIGGIA, 2002, p. 12)

O primeiro contato com o filho se assemelha ao do personagem de Kenzaburo Oe, em *Uma questão pessoal*, uma vez que em ambos temos o choque diante da imagem grotesca do filho: “Nunca esquecerei aquele rosto arroxado, minúsculo, aterrorizado numa espécie de sorriso fixo, o crânio em forma de cone, a imagem de uma divindade mesopotâmica que de súbito volta à mente.” (PONTIGGIA, 2002, p. 18) Naturalmente que, compensadas as diferenças, algo muito semelhante ocorre em *O filho eterno*, que também nos apresenta um pai que se sente mal diante da notícia de um filho com síndrome de Down.

O narrador de Pontiggia critica os médicos que tentavam evitar dar um veredito a respeito do futuro do seu filho, até encontrar com um professor que resume a situação para o casal, mostrando que as possibilidades de uma vida normal para seu filho seriam praticamente nulas, mas lhes diz também aquilo que será o tema do livro:

Essas crianças nascem duas vezes. Têm de aprender a mover-se num mundo que o primeiro nascimento tornou mais difícil. O segundo, depende de vocês. Nascem duas vezes, e o percurso será mais atormentado. Mas, no final, será um renascer para vocês também. (PONTIGGIA, 2002, p. 30)

O casal vai descartando todos os médicos que lhes dão uma avaliação negativa a respeito do futuro do menino, no entanto vão encontrando aqueles que lhes apontam cruamente o espelho da situação. Assim, por exemplo, se deu com a fisiatra que eles inicialmente consultaram, que lhes disse que a criança iria andar de um jeito desengonçado (a fisiatra inclusive tentou imitar a maneira como seria), o que lhes pareceu muito cruel naquele momento. Tempos mais tarde, quando o narrador viu a criança andar justamente dessa maneira, ele se lembrou da médica como a única a lhes dar a imagem mais próxima da realidade futura que os aguardava.

A partir da experiência com seu filho, o narrador começa a observar melhor as pessoas que o cercam, detectando os graus de normalidade de cada um. Numa de suas muitas reflexões a respeito da noção de diferença que

envolve a vida de seu filho, o narrador, comentando sobre o princípio de Hahnemann, do século XIX, faz uma observação muito curiosa sobre o princípio da exotopia entre as crianças, que é, de certa forma, muito semelhante à reação que vimos em Felipe, de *O filho eterno*, quando este se viu confrontado com uma escola de crianças excepcionais: o reconhecimento de sua diferença pela apresentação de uma espécie de espelho de sua própria condição, ele, que, até então, não se havia confrontado justamente consigo mesmo:

Se uma criança portadora de deficiência é inesperadamente colocada num grupo de crianças, todas de início o olharão com curiosidade ou espanto ou perturbação, conforme a inexorabilidade dos pontos de vista. As únicas a conservarem uma atenção concentrada, uma participação ambígua e um olho torpe serão as que nela buscam um espelho. (PONTIGGIA, 2002, p. 41)

O questionamento do conceito de normalidade é não só uma posição ideológica assumida pelo narrador como ainda um posicionamento efetivo diante da vida, como no caso em que, na escola onde trabalhava, um dos professores pretende reprovar uma aluna porque alega que ela tem um defeito que ele não consegue determinar, não se sabendo se é afasia, atonia, timidez ou bloqueio emotivo. O narrador lhe responde secamente, invertendo a posição do espelho e apontando-o para o professor preconceituoso, indicando também uma das temáticas do livro, que é a de mostrar que a noção de normalidade é um conceito ainda por se fundar e, no mínimo, a ser questionado: “‘Sabe qual é a verdadeira desgraça?’, respondo, sem deixar de olhar para a frente, em direção à janela fechada pelas grades. ‘Ter uma cabeça como a sua’” (PONTIGGIA, 2002, p. 42)

Ou então quando o narrador transforma uma característica que é tida como excepcional em algo muito comum. Ainda sobre o mesmo professor, expõe o paradoxo: “Em sua singularidade, era uma produto em série, típico de nossa sociedade, mas não sabia.” (PONTIGGIA, 2002, p. 49)

Um dos exemplos muito interessantes em que os pais pretendem dobrar a realidade para adaptar-se às suas aspirações é o momento em que tentam tirar uma fotografia de seu filho. Assim, por várias vezes tentam colocar a criança numa posição em que ele pareça “normal”, ou seja, que a sua posição

diante da câmera não denuncie a sua dificuldade em aprumar-se. Assim, só depois de muito esforço conseguem uma foto em que ele não se parece com alguém que é portador de deficiência e mais parecido como o que desejavam que ele fosse.

Em vários momentos, é pela observação do outro que o narrador percebe os próprios sentimentos, por exemplo, os em relação a seu filho, como vimos em *O filho eterno*. É o que ocorre quando se percebe a repulsa que seu filho Alfredo sente em relação a Paolo. Mas o narrador reconhece que ele próprio possui um sentimento parecido: “Compreendia o que ele sentia porque às vezes eu também sentia” (PONTIGGIA, 2002, p. 59). É o momento exotópico em que ele se percebe através do filho Alfredo: “Isso fazia com que ele me parecesse estranho. Relutamos em aceitar, agigantados nos outros, os defeitos que receamos ter.” (PONTIGGIA, 2002, p. 59)

Ainda nessa perspectiva, é interessante observar a teimosia do sogro do narrador em aceitar a diferença do neto. A reflexão que Frigério faz sobre isso é primorosa para pensarmos a ideia de exotopia: “Paolo oferecia-lhe uma oportunidade extrema para se rever, mas era a última coisa que ele gostaria de fazer. (...) O diferente nos faz sentir diferentes — contrariamente ao que se pensa — e é isso que não estamos dispostos a perdoar.” (PONTIGGIA, 2002, p. 84)

Mas os momentos mais interessantes são mesmo aqueles em que o narrador coloca a si próprio ou aos chamados “normais” como aqueles que mais problemas têm que os portadores de deficiência, representados aqui pelo filho, e daí a semelhança com o tratamento dado ao tema em *O filho eterno* fica bem evidente. A exotopia, nesses casos, é transparente, como quando diante da mulher que iria cuidar da criança numa escola especial, quando o professor Frigério vê a si próprio, reconhecendo a deficiência do casal naquela situação em que eles apresentam Paolo para a nova professora, numa tentativa inútil e patética de tentar mostrar que a criança é mais normal do que acreditam:

Ficamos angustiados toda vez que ele erra, e ele erra mais do que de costume, quase para dar uma justificação objetiva a nosso pânico. Receio que nós é que sejamos um casal de monstros, atormentados pelo medo, concordes apenas na absurda esperança de superá-lo. (PONTIGGIA, 2002, p. 88)

O colocar-se no lugar do outro e sentir-se um estranho em relação a si mesmo não é uma experiência fácil, como vimos até aqui. Numa das reflexões do narrador, ele se lembra do momento em que uma jovem fisioterapeuta comparava o esforço das crianças portadoras de deficiência ao enfrentar uma escada ao dos velhos numa situação semelhante. O problema dessa comparação, reconhece o narrador, é que, como jovens, eles também não conseguiam entender o problema dos mais velhos, que eram, para eles, tão estranhos quanto as crianças portadoras de deficiência: “Só verificando em nosso corpo o trabalho do tempo é que a pena se torna compreensível e a estranheza, familiar.” (PONTIGGIA, 2002, p. 99). Mas Frigério vai mais longe nas suas observações e aprofunda o tema, coerente com a forma como vem tratando a questão até aqui, trabalhando-a de forma a criar uma situação de clara exotopia, de uma forma que lembra muito a de Tezza em *O filho eterno*: “quando dizemos que a experiência nos ajuda a entender a deficiência, omitimos a parte mais importante, ou seja, que a deficiência nos ajuda a entender a nós mesmos.” (PONTIGGIA, 2002, p. 99)

Em outras palavras, Pontiggia, assim como Tezza em *O filho eterno*, conseguiu eleger diversas situações em que o narrador se vê confrontado com a ideia de deficiência e, nesse momento, percebe-se a si mesmo como também deficiente justamente pelo fato de se estar diante de uma situação em que o que deve ser questionado é o conceito de normalidade. Dessa forma, vão ruindo, uma a uma, as certezas e convicções que se mostram superficiais ou inconsistentes quando comparadas às situações envolvendo o portador de deficiência. Num desses momentos, por exemplo, Frigério tenta ensinar ao filho alguns princípios da matemática, mas deseja ter a certeza de que o filho não está apenas repetindo algum tipo de decoreba que aprendeu de outros exemplos que o pai lhe ensinou. É quando Franca, sua esposa, lhe pergunta, numa verdadeira pontuação psicanalítica, questionando o fato de ele talvez também não saber matemática para exigir do filho a mesma coisa: “por acaso você entende de matemática?”, exclama. ‘Por acaso entende os números? Logo você!’” (PONTIGGIA, 2002, p. 124). Imediatamente em seguida, o narrador cai em si e se vê como alguém que também sempre pensou os números de uma maneira parecida como seu filho tem feito: “O que entendo eu de matemática? Sempre confiei na memória.” (PONTIGGIA, 2002, p. 124)

Esses momentos de pontuação psicanalítica acabam criando uma perspectiva exotópica para o narrador em diversas situações. Uma delas é quando o ele está às voltas para tentar manter o seu filho numa turma em que os colegas sejam os mesmos do ano anterior. A diretora lhe diz que talvez ele esteja protegendo demais o menino, mas em seguida arremata, diante da insistência do narrador, dizendo que talvez o professor Frigério estivesse, na verdade, protegendo a si mesmo, e o menino não seria senão a projeção de seus próprios medos, o que implica um ver-se como estranho ao que se pensava de si mesmo.

O capítulo em que a noção de exotopia se faz mais presente é o “Colocar-se em seu lugar”, em que Bertoia, um aposentado doente, lhe pergunta, à queima roupa, se o narrador já tentara se colocar no lugar do filho. O narrador responde que já tentara imaginar suas reações, mas, para Bertoia, isso é muito pouco e diferente de colocar-se no lugar do outro. Para Bertoia, seria preciso “entrar na cabeça” do filho para compreendê-lo. Assim, depois de muita insistência, Frigério aquiesce em tentar essa experiência, mas logo em seguida acaba por confessar que não conseguirá isso:

Tento pensar ‘Eu sou Paolo’, mas tenho uma sensação de terror e de vertigem, eu não tenho nem seu passado nem seu futuro, não posso imaginar o que ele imagina, nem compartilhar nada do que ele vive. Nunca podemos, como se diz numa expressão temerária e horrorosa, entrar na cabeça do outro. (PONTIGGIA, 2002, p. 175)

Essa perspectiva única nos condena à ideia de não se ter alibi para a existência, mas, no seu caso, de se reconhecer a ideia de que ambos são, de fato, diferentes, e, por isso, ele reconhece que não conseguiria o mesmo ponto de vista do filho, pois eles, ao fim e ao cabo, são realmente *diferentes*.

O filho de Frigério, assim como Felipe em *O filho eterno*, será o constante contraponto da posição do próprio Frigério, que vê suas deficiências espelhadas na deficiência do filho:

Quando penso nos problemas que eu me colocava sobre a inteligência de Paolo, penso nos que eu deveria ter me colocado sobre a minha. (...) A deficiência, mental ou física, é mais capilar do que parece: e o limite é mais próximo à nossa condição do que sua superação. (PONTIGGIA, 2002, p. 180)

Às vezes, esse contraponto se faz pelas observações desconcertantes de Paolo, como é o caso de quando ele pergunta ao pai se este também ficará bem velhinho, como o seu avô, que já não lembra mais nada, sofrendo de uma doença degenerativa. Essa pergunta o faz cair em si em relação ao ponto em que ele, narrador, quem sabe um dia terá de ser tratado também como é tratado um portador de deficiência.

No limite, um dos questionamentos profundos do texto refere-se ao fato de uma das funções da educação acabar sendo a ideia de que é preciso reproduzir no outro o nosso desejo do que queremos dele, o que faz dessa ideia de educação (com a qual naturalmente não compactuamos) um jeito curioso de se colocar em xeque a própria noção de normalidade.

No fundo, todos os que falaram de Paolo, desde os pais até os terapeutas, parentes e médicos, na própria linguagem que empregaram, deixaram evidente que aquilo que denominavam como deficiência, mesmo que sob o manto democrático do politicamente correto, ainda assim acabavam por mostrar aquilo que rejeitavam, ainda que polidamente se expressando em nome da igualdade. É uma das coisas que o autor denuncia. Num mundo cada vez mais imerso na noção de qualidade total, de eficiência e de superação de limites, a ideia da diferença parece-se mais como algo a ser negado. Daí o mote do autor, no sentido de que se modifique o foco da questão: não se trata de negar as diferenças, mas de se modificar a ideia da norma.

Uma questão pessoal

O livro *Uma questão pessoal* também serviu de inspiração para Tezza e apresenta uma série de elementos muito semelhantes à narração e à vida do autor de *O filho eterno*. Kenzaburo Oe, o autor, também enfrentou dilemas parecidos com os de Tezza: tinha 28 anos quando seu filho nasceu com problemas muito sérios no cérebro. Profundamente deprimido, chegou ao ponto de pensar em abandonar o filho à morte. É muito interessante observar o que diz a reportagem da Revista Veja, Edição 1 792, de 5 de março de 2003, a respeito desse momento do escritor:

(...) uma revista o convidou para fazer uma reportagem com os sobreviventes da explosão da bomba atômica em Hiroshima. No maior hospital de tratamento das vítimas da radiação, Oe

entrevistou vários médicos. ‘Eles haviam iniciado seu trabalho no dia do bombardeio, sem nenhuma ideia de como agir’, lembrou o escritor em entrevista à VEJA, na semana passada. ‘Mesmo assim, eles foram adiante e acharam maneiras de cuidar dos pacientes. Era o oposto da minha atitude. Tudo o que eu queria era escapar de meu drama familiar. Ao encontrar aqueles médicos, eu me senti profundamente envergonhado.’ Depois da experiência em Hiroshima, Oe decidiu dar uma guinada.

A guinada a que ele se refere é o fato de ele ter optado por ficar ao lado do seu filho Hiraki e continuar escrevendo até ganhar o Prêmio Nobel em 1994.

Em *Uma questão pessoal*, Kenzaburo Oe conta-nos a história de Bird, um jovem alcoólatra cuja mulher está à espera de um filho, e que é professor de cursinho – emprego do qual não sente exatamente muito orgulho e que conseguiu graças às influências de seu sogro e a que deu início após ter passado por algumas semanas num estado de embriaguez. Para ele, o casamento já tinha o significado de estar aprisionado numa jaula, mas aquele nascimento representava a perda definitiva de sua liberdade e de seu sonho de ir sozinho para a África: “E diria que com o nascimento da criança ele ficaria confinado numa jaula – a família.” (OE, 2003, p. 12)

Quase sempre que bebe, fá-lo com a pretensão de fugir da realidade em que vive. Seu sonho de ir para a África tem a ver com a ideia de buscar aventuras, escapar e transcender a vida medíocre que leva: “situações de perigo de vida e encontros com tribos desconhecidas – é tudo o que quer para poder enxergar além da mansidão e do tédio crônico da vida que leva.” (OE, 2003, p. 25) Assim, como vemos, as semelhanças entre a história desse professor e do personagem que vimos em *O filho eterno* são evidentes e a forma como o narrador de Kenzaburo Oe tratará cruamente da questão se assemelha em muito ao relato que tivemos em *O filho eterno*. Não há qualquer concessão em relação ao que o personagem pensa ou deseja. Tudo é relatado e discutido e questionado até as últimas consequências.

O filho de Bird nascera com uma hérnia cerebral, um defeito de formação do crânio, o que não permite a visão, o olfato ou a audição, vivendo em estado absolutamente vegetativo. O primeiro contato com o filho se deu pela expressão do médico, que jocosamente chama a criança de “mercadoria”. É nas palavras do próprio Bird que vamos entrando em contato com o universo semântico que marcará a presença dessa criança na vida de Bird: “Extraíra de

entre as pernas de uma mulher um monstro de formas indefinidas.” (OE, 2003, p. 31)

É importante lembrar sempre que estamos diante de um personagem para quem a chegada de um filho seria vista como um problema e um obstáculo à realização de seu sonho de ir sozinho para a África. Assim, o fato de o médico tentar convencê-lo de que seria muito útil para a ciência ceder o filho para uma pesquisa soava, de certa maneira, como uma verdadeira solução para Bird. A crueza com que se trata do destino do bebê é evidente e chama a atenção. Vejamos, por exemplo, o momento em que o médico tenta convencê-lo:

Parece desagradável abordar com franqueza o assunto num momento como este, mas é assim que a medicina progride, concorda? Isso ajudará a salvar a vida do próximo bebê que nascer com esse defeito. E, se me permite ser mais franco ainda, acho que será melhor, tanto para o bebê como para os pais, que ele morra logo. (OE, 2003, p. 38)

Um dos fortes componentes do livro é justamente o fato de apresentar a figura de um pai que deseja a morte do filho, como se isso representasse para aquele um alívio e a possibilidade de não perder uma possível independência. Assim, o momento em que ele fica sabendo da sobrevivência do filho lhe causa uma tremenda frustração: “Claramente, havia apostado na morte do bebê. Gravou isso em sua consciência. Acabara de definir-se como inimigo de seu filho — o real, o primeiro e o mais perigoso” (OE, 2003, p. 95)

Mas o narrador acrescenta: “Não sem remorsos.”, elemento que irá compor um crescendo até o movimento final do livro.

Sua insistência com a enfermeira quando soube que seu filho sobrevivera, chega ao descalabro de tentar convencer a enfermeira de que seu filho tinha uma hérnia cerebral:

— *A criança ainda não morreu? [pergunta Bird]*
 — *Claro que está viva! Mama bem e tem força nas pernas e nos braços. Meus parabéns!*
 — *Mas tem hérnia cerebral — disse a enfermeira, com um sorriso, sem se importar com o ar hesitante do interlocutor.*
 (OE, 2003, p. 96)

A visão do filho como um monstro fica evidente a cada momento em que Bird se aproxima dele, causando-lhe um profundo sentimento de náusea

existencial: “Mais que a protuberância, a visão da cabeça deformada foi um choque que se cravou fundo em seu espírito, feito estaca. Uma ânsia de vômito pavorosa o ameaçou (...) (OE, 2003, p.101).

Em seguida, já sem qualquer disfarce, a criança é literalmente chamada de “monstro” e o desejo de que ela morra também fica claro juntamente com o fato de ele explicitar constantemente que isso atrapalharia sua aventura solitária para a África. As imagens ficam cada vez mais tenebrosas e escatológicas:

O desejo crescera com a espantosa rapidez de um bando abjeto de moscas negras e desde então viera ganhando contornos nítidos. Ai de mim e de minha mulher com essa criatura vegetal, esse bebê-monstro atrelado a nossas vidas! Preciso fugir dele. Do contrário, o que será de minha viagem à África? (OE, 2003, p. 105)

O filho vai se tornando uma espécie de monstro ativo, capaz de atacar a Bird e a suas pretensões que ele mesmo vai lentamente reconhecendo como egoístas. Vale ressaltar ainda o tom escatológico: “Aflito, Bird se encolhia, como se o bebê-monstro estivesse para atacá-lo da incubadora através da parede envidraçada. Mas que vergonha! O egoísmo o infestava como verme intestinal” (OE, 2003, p. 105)

Esse reconhecimento vai tomando um tom crescente e se instala como um verme da culpa dentro dele, de tal modo que ele, já em seguida, começa a explicitar esse sentimento e é como se o próprio narrador, de dentro da cabeça do personagem, lhe passasse uma espécie de sermão, enchendo-o de vergonha: “Desgraçado, quer livrar-se da carga da criatura vegetal, do bebê-monstro, só para proteger a viagem à África! Ruborizou-se mais ainda, chegando às lágrimas, de tanta vergonha.” (OE, 2003, p. 106)

Em sua conversa com o médico, tenta convencê-lo da necessidade de se matar a criança e de se desincumbir covardemente dessa tarefa, mas o médico lhe repassa a responsabilidade: “— Não posso matar o bebê com minhas próprias mãos — indignou-se o médico.” (OE, 2003, p. 106)

Sua última cartada era aguardar que o bebê morresse de inanição “higienicamente debilitado num hospital moderno” (OE, 2003, p. 126)

A crueza da linguagem de Kenzaburo, ao tratar da questão, chega às raias do absurdo. Não há quaisquer barreiras morais no atribuir valores à ação

de Bird em relação ao que ele faz com seu filho, a ponto de criar uma linguagem próxima à da crueldade: “Ah, aquela criança está entregue aos cuidados do matadouro de crianças, onde existe um sistema muito eficiente de esteiras transportadoras, e espera com tranquilidade a morte por debilitação.” (OE, 2003, p. 126)

Em Tezza, também vemos uma crueza semelhante do narrador e do personagem quando se começa a pensar em Felipe como alguém que terá uma vida breve, o que lhe daria o conforto de ter de suportar aquela carga por menos tempo:

Era como se já tivesse acontecido (...) Era preciso sorver esta verdade, esse fato científico, profundamente: sim, as crianças com síndrome de Down morrem cedo. (...) e há mais, entusiasmou-se: quase todas têm problemas graves de coração, malformações de origem que lhes dão uma expectativa de vida muito curta. (TEZZA, 2007, p. 35)

Em seguida a esse instante em que recebeu a notícia da melhora e sobrevivência do filho, Bird percebe a si próprio exotopicamente como alguém diferente de si próprio:

A enfermeira o recebeu com ares de importância. Enquanto ela fechava a porta às suas costas, Bird viu um rosto refletido no espelho oval, instalado numa coluna logo à entrada. Molhado de um suor oleoso da testa ao nariz, lábios entreabertos querendo suspirar, olhar sombrio e ensimesmado. O rosto de um tarado. Num reflexo de repulsa, desviou os olhos, mas não pôde evitar que aquela imagem do próprio rosto lhe ficasse gravada no fundo da retina. Para atormentá-lo pelo resto da vida (...) (OE, 2003, p. 97)

Essa vergonha que Bird sente vai sendo somatizada por ele até o ponto de se transformar numa espécie de câncer: “A vergonha penetrava também todo o seu corpo, aglutinava-se em nódos como um câncer, câncer da vergonha – corpo estranho cuja presença já detectara.” (OE, 2003, p. 108)

Bird tinha uma amiga, chamada Himiko, bastante problemática. O marido dela se matou um ano após o casamento. Depois disso, ela costumava sair à noite com seu carro e, quando voltava para casa, dormia atormentada pela culpa. Bird e Himiko mantêm uma relação também bastante conflituosa. O próprio Bird também tem uma relação problemática com o seu pai, uma vez

que este se matou três meses após ter dado uma bofetada em Bird. Ele parece se sentir de certa forma culpado pela morte do pai.

Himiko constantemente lhe serve como contraponto exotópico, como no momento em que ele tenta justificar o deixar a criança para morrer de inanição no hospital. É ela quem vai lhe dizer isso direta e cruamente, fazendo praticamente uma síntese de toda a situação vivida por Bird naquele momento, num diálogo que ainda continuará com Bird tentando justificar-se diante de Himiko, mas sem muita convicção frente às investidas da amiga:

-- Bird, você não acha horrível ficar assim esperando que seu bebê morra, que ele vá se enfraquecendo com água açucarada num hospital distante? É uma situação cheia de hipocrisia, incerteza, aflição! (...)

-- Mas também não posso receber a criança e depois matá-la com as próprias mãos! -- protestou Bird.

-- Seria até melhor assim. Pelo menos ficaria claro que você sujou suas mãos, acabando de vez com essa hipocrisia. Bird, você é um perfeito mau caráter, isso é ponto pacífico. E acabou assim porque quis proteger sua doce vida conjugal da criança excepcional. Mas há uma lógica egoísta nisso. Veja, agora você transfere o ônus do sangue para terceiros, para pessoas lá do hospital, e quer passar por homem piedoso, vítima de uma súbita desgraça. (OE, 2003, p. 154)

O texto é todo entrecortado de intervenções do narrador, que, por várias vezes, cede a palavra ao personagem, que divaga constantemente sobre a sua situação e as ações que vai vivenciando. Há, nesse sentido, uma constante fusão entre o personagem e o narrador, que empresta a voz a este, sem qualquer aviso:

Bird nem se lembrava direito da cabeça anômala e das plaquetas de gordura na pela avermelhada. O bebê escapava a toda a velocidade de sua memória, produzindo-lhe um alívio culpado que se alternava com um receio profundo. Em breve terei esquecido a criança, esse ser vindo do tenebroso infinito só para passar nove meses em estado embrionário e experimentar poucas horas de insuportável mal-estar para em seguida despencar outra vez em sombras terminais. (OE, 2003, p. 44)

Vejamos um exemplo em que o narrador não só empresta sua voz ao personagem como ainda conversa com este, num diálogo de idas e vindas narrativas:

Bird tentava negar a si próprio. Contudo, o desejo pardacento e farpado, associado à pegajosa ansiedade, não se debelava. Impossível assassinar e violentar o cadáver? Então procure algo que provoque um drama igualmente tenso e explosivo! Mas Bird estava sem ação, perplexo pela inexperiência em atos inusitados e perigosos. (OE, 2003, p. 73)

Diante dos fatos mostrados pela televisão, Bird se posiciona da forma mais indiferente possível. Quando soube, por exemplo, que Kruchov havia reiniciado os testes nucleares, com uma bomba incomparavelmente mais poderosa que a de hidrogênio, mesmo assim não se abalou. E talvez valha a pena aqui uma reflexão a mais: a criança nasce com um defeito congênito, o que, sabe-se, é também uma consequência comum da explosão de bombas nucleares, quando das sequelas nas gerações seguintes. O fato de Bird dar o nome de Kikuhiko a seu filho e de Himiko ser uma japonesa parece não ser casual (aliás, o nome proveio de um amigo de Bird, que era homossexual e com quem compartilhou uma experiência traumática durante a guerra da Coreia – o que amplia o significado de um nome inglês, Bird, entre tantos nomes japoneses, dadas as circunstâncias citadas, apesar de Bird ser um japonês. Curiosamente, ele dera o nome ao menino sem saber que era o mesmo nome do seu colega de guerra.). Imediatamente depois de Bird tomar a decisão de ficar com a criança, Himiko liga o rádio e recebe a notícia de que está havendo o reinício dos testes nucleares soviéticos, citando mesmo a possibilidade de graves distúrbios na próxima Conferência Mundial para a Proibição de Armas Nucleares:

A reportagem incluía uma gravação com protestos das vítimas da bomba atômica de Hiroshima. Quem garante que existam armas nucleares limpas? E mesmo que os soviéticos tenham desenvolvido armas como essas para testá-las na Sibéria, quem garante que elas sejam inofensivas ao homem? (OE, 2003, p. 202)

Certamente temos aí uma boa chave de leitura, em que o romance pode *também* ser lido como uma espécie de libelo antinuclear, bastante profundo e multifacetado.

Essa interpretação se acentua diante das metáforas que o autor utiliza quando fala de sua consciência em relação ao bebê, todas elas do campo semântico da guerra, como no exemplo a seguir: “Bird estava em pânico,

preocupado apenas com a própria pele, pobre soldado de um exército destruído pelo bebê monstruoso.” (OE, 2003, p. 188)

Um dos *links* mais sintetizadores para a leitura da tragédia particular atrelada à coletiva se faz no momento em que Himiko questiona Bird para saber se ele não achava que “existem homens que simplesmente desejam uma guerra mundial, desinteressados de quaisquer vantagens políticas ou econômicas, diretas ou indiretas que a produção de armas nucleares proporciona”. (OE, 2003, p. 202) Observe-se que essa observação veio logo em seguida ao anúncio do fato de a Associação Nuclear Japonesa ter-se rendido aos testes nucleares. Himiko levanta a questão que será depois interiorizada e refletida por Bird: existem pessoas que simplesmente desejam a destruição da humanidade, assim como existem aqueles que, sem uma razão específica, também desejam a continuidade do mundo.

Bird então chama essas pessoas de “ratos de coração negro”, que, segundo ele, deveriam ser presas pela ONU. Mas, em seguida, é o narrador, onisciente, quem fará a reflexão fundamental, que mostra o vínculo entre a sua posição particular e a posição coletiva dos desastres da guerra: “Mas não se animaria a participar de uma cruzada de caça aos ratos de coração negro. Até porque já percebera a sombra dessa espécie dentro dele próprio.” (OE, 2003, p. 202)

Ao final do texto, temos um Bird, que, primeiramente, toma a decisão de levar a criança para casa para terminar logo com a vida dela, mas que, pouco a pouco, vai mostrando-se preocupado com o destino do bebê até chegar ao ponto em que decide efetivamente abdicar de tudo para cuidar da criança, não sem antes um verdadeiro choque sobre sua própria consciência:

Acabei cometendo atos vergonhosos, um após o outro, ao tentar fugir do bebê-monstro. Para quê? Para proteger o quê? Que virtudes pessoais tentei resguardar? Ficou de repente estarecido com a resposta a que chegara: nada. (OE, 2003, p. 216)

E, em seguida, clama a sua decisão: “Resolvi levar o bebê de volta para o hospital universitário para ser operado. Não vou mais fugir.” (OE, 2003, p. 216).

Juventude

Juventude, de Coetzee, texto de 2002, chamou a atenção de Cristovão Tezza pelo fato de, assim como este faria em *O filho eterno*, termos alguém narrando, em terceira pessoa, uma história plena de elementos autobiográficos (“No caso de Coetzee, foi a questão técnica que me marcou, o uso da terceira pessoa para falar de si mesmo.”¹⁷)

O livro, que faz parte de uma trilogia, sendo o seu segundo volume, conta-nos a história de John (de John M. Coetzee), um sul-africano, como Coetzee, que, também como o autor, partiu ainda jovem nos anos 60 para Londres a fim de, segundo o personagem, cumprir com o seu destino de poeta, para viver uma vida de aventuras como a dos artistas com que ele busca se identificar (lembre-se de que Tezza fez algo semelhante e que narra extensivamente em *O filho eterno*).

Quando Felipe, o filho de Tezza, nasceu, este também era uma espécie de poeta marginal que sonhava em construir uma obra como a de Pound (John, o personagem de Coetzee, vê em Pound e Elliot seus gurus da poesia) e viver as aventuras de alguém que ainda se encontrava muito jovem. Entretanto a notícia de que seu filho tinha síndrome de Down o impactou e foi um verdadeiro balde de água fria em suas pretensões. Diz Antônio Gonçalves Filho sobre isso:

*Imagine-se um garoto de 28 anos, ex-hippie adolescente, ex- imigrante ilegal na Alemanha, tendo de amadurecer à força por causa de um filho com traços mongóis. Parecia uma condenação pior que não ter nenhum livro publicado. Tezza entrou em pânico.*¹⁸

Sobre sua escolha, diz Tezza: “A gente pensa o tempo todo na questão da autonomia, da independência, e acaba tendo de lidar com a realidade de um filho eterno, dependente, sem autonomia”¹⁹

A trajetória de John, em *A juventude*, será contada como um grande romance de formação, em que as tentativas do personagem de tentar ser um poeta (“Pois será um artista, isso está decidido há tempos”) acabam

¹⁷ Jornal *A Tarde* – Suplemento CULTURAL - Salvador, 31/01/2009

¹⁸ O Estado de S. Paulo - CADERNO 2, 11 de agosto de 2007

¹⁹ idem

chafurdadas pela dedicação a um trabalho como programador, frustrado em todos os seus relacionamentos, vivendo uma vida cada vez mais insulada, distante do seu país, brigando por ser aceito como um artista numa terra distante que ele idealiza, mas que continuamente se apresenta para ele como um complexo jogo de realismo em que ele tem de sempre decidir entre seguir uma vida medíocre de programador ou a vida aventureira que deseja forjar para si no meio artístico londrino, europeu. O que mais chamou a atenção de Tezza foi o tratamento que Coetzee dá a esse personagem autobiográfico, criando um narrador que não se deixa em nenhum momento balizar-se por qualquer lampejo de autopiedade (a mesma preocupação de Tezza ao escrever *O filho eterno*). Temos aqui a passagem da juventude para a vida adulta tratada de uma forma cruel e objetiva, sem concessões.

Sua condição como sul-africano é também continuamente colocada, ainda que de forma bem sutil, sempre contraposta à vida de sonhos que pretende viver na Europa. É, ao mesmo tempo, alguém que se sente deslocado em seu país (porque não vê nele a possibilidade de se desenvolver suas potencialidades e sonhos artísticos), mas também alguém que não se adapta ao novo universo europeu em que inicia, como estrangeiro, suas primeiras aventuras em seu projeto de fazer de si próprio um artista.

Tudo dá errado em seu percurso, marcado por uma série de desventuras amorosas, um aborto, algumas amantes ocasionais, terminando por chegar a um ponto em que não encontra mais inspiração para escrever. Daí se poder dizer que se Coetzee se baseou na própria história para escrever o romance, as semelhanças parecem terminar aí, pois o autor sul-africano já ganhou até o Prêmio Nobel de Literatura.

As semelhanças com a narração de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, não se dão de forma tão orgânica quanto nos outros dois romances que analisamos, mas poderíamos falar que elas também se dão na medida em que temos um autor que se vale de muitos dos elementos autobiográficos para compor sua história, o que ainda é muito pouco para fazer muitas afirmações. O personagem é também, como em Tezza, bastante reflexivo e por várias vezes faz observações e suposições, tentando adivinhar o que os outros pensam a respeito dele: “ele tem consciência de que as outras enfermeiras estão olhando para ele inquisidoramente.” (COETZEE, 2005, p. 13)

Em vários momentos, o narrador se insinua na vida do personagem na medida em que lhe faz verdadeira sabatina, sintetizando os principais fatos por que o personagem passou por meio de uma série de indagações e perguntas bastante reflexivas a respeito daqueles momentos, o que confere ao texto um certo tom dialogal profundo em relação ao que estaria pensando o personagem ao final de alguns quadros de sua vida.

Veja ou outra, o narrador deixa insinuar um pouco da sua forma de narração, explicitando-a ou ao menos inquirindo sobre a forma como isso pode se dar, o que nos permite ilações sobre a própria maneira como Coetzee escolheu tratar do seu texto e dos elementos biográficos de sua história em relação às escolhas que fez, permeadas pelo jogo narrativo do narrador e das inserções do personagem, de certa forma com algumas semelhanças com o romance de Tezza. Vejamos um desses exemplos. Comentando sobre o fato de haver escrito em seu diário algumas coisas sobre o seu relacionamento com uma de suas namoradas (que acaba lendo e não gostando nada do que ele havia escrito), o narrador onisciente mostra algumas das indagações e preocupações do personagem, fazendo uma boa síntese do que recobre um pouco da sua narrativa:

A questão de resolver o que deve permitir que apareça em seu diário e o que deve ser para sempre escondido está no coração de toda a sua escrita. Se tem de censurar para não expressar emoções ignóbeis -- o incômodo de sentir o apartamento invadido, ou a vergonha dos próprios fracassos como amante --, como essas emoções jamais serão transfiguradas e transformadas em poesia? E, se a poesia não for o agente de sua transfiguração de ignóbil em nobre, por que se preocupar com poesia? Além disso, quem pode dizer se os sentimentos que registra a cada momento que sua caneta se move ele seja verdadeiramente ele mesmo? (COETZEE, 2005, p. 16)

Observe-se que há um questionamento do narrador estendido ao personagem, que, por sua vez, o estende sobre a credibilidade em sua identidade, colocando em xeque o próprio ato narrativo, uma vez que este é também um elemento e um processo constituidor daquilo em que ele se transforma ao longo da história que leremos: “Num determinado momento pode ser verdadeiramente ele mesmo, noutro pode simplesmente estar inventando

as coisas. Como pode ter certeza? E por que haveria de *querer* saber ao certo?” (COETZEE, 2005, p. 16)

O texto está repleto dessas indagações e perguntas do narrador estendidas ao personagem, criando, ao longo da história, diversas sínteses narrativas sobre cada conjunto de momentos vivido pelo personagem. Não há qualquer resposta a essas indagações.

O personagem pretende fazer de sua vida um caminho dedicado à arte, e será esse projeto artístico que mediará, a partir de então, todos os seus movimentos e escolhas na vida, a começar pela questão amorosa, que estará submetida às imposições e necessidades da arte:

Ter uma amante faz parte da vida de um artista: mesmo que consiga evitar a armadilha do casamento, como certamente fará, vai ter de achar um jeito de viver com mulheres. A arte não pode se nutrir apenas de privações, de desejo, de solidão. Tem de haver intimidade, paixão, amor também. (COETZEE, 2005, p. 17)

O personagem tem um projeto bem claro: entrar na universidade, qualificar-se como matemático, depois ir para o exterior e dedicar-se à arte. Vai planejando todos os seus passos em função do que imagina para si como artista, baseado num ideal idílico europeu e marginal de poeta. Ele vai sendo mostrado, em detalhes, como alguém que tenta construir para si uma carreira de escritor, de poeta especificamente. Durante o seu trajeto, citará abundantemente alguns autores e alguns traços biográficos da vida deles para tentar justificar e construir a sua. Dessa forma, Pound, Elliot (seus dois mestres iniciais e iniciáticos, guias de suas futuras leituras), Keats, Pope, Swift, Shakespeare, Chaucer, entre outros, povoam as páginas de suas reflexões sobre a poesia e a escrita em geral. O personagem vai mostrando, assim, como se deu a sua formação intelectual, apresentando, coerente com a linha de um *bildungsroman*, um verdadeiro levantamento de toda a sua caminhada intelectual, citando os livros que leu, em que sequência, com os requintes de minúcia próprios dessa modalidade, que expõe, de forma pormenorizada, todo o processo de construção e desenvolvimento desse intelectual.

Entretanto nessa construção de personagem, como veremos, há toda uma preparação para mostrar o quanto esse projeto dará com os burros n'água e se transformará no retrato de mais uma figura que terá de engolir suas

frustrações quando do encontro entre os seus muitos sonhos e a dura realidade londrina, que lhe apresentará as muitas concessões (até o total apagamento dos seus muitos sonhos) que terá de fazer para continuar sobrevivendo e mesmo ter o direito de continuar vivendo em Londres (lembre-se de que o nosso personagem é sul-africano, que só pode permanecer legalmente em Londres se tiver um serviço legal), o que o aproxima muito de alguns dos personagens tezzianos, que, como já exploramos bastante, também vivem essa mesma contradição.

Uma vez que se sente um artista, sente-se diferente das outras pessoas (o que também é uma marca de vários personagens tezzianos), o que faz com que suas reflexões sobre o mundo sempre ganhem a dimensão de um estudo reflexivo não sobre pessoas de carne e osso, mas como se observasse possíveis personagens. Ao contrário das “pessoas comuns”, diz o narrador sobre o personagem, os artistas assumem uma posição mais reflexiva sobre o mundo, não podendo se imiscuir nele da mesma forma que os outros o fazem: “A febre é que os faz artistas; a febre tem de ser mantida viva. Por isso é que os artistas nunca podem estar inteiramente presentes no mundo: um olho tem de estar sempre voltado para dentro.” (COETZEE, 2005, p. 38)

Assim, seu mundo de sonhos e idealizações está sendo constantemente confrontado com o mundo real: “Num mundo perfeito, ele só iria para a cama com mulheres perfeitas, mulheres de perfeita feminilidade, embora um pouco sombrias em seu âmago, que reagissem ao eu dele mais sombrio. Mas não conhece nenhuma mulher assim.” (COETZEE, 2005, p. 39)

Coerente, portanto, com a ideia de um texto que se adaptaria às características de um *bildungsroman* atualizado, temos aqui também uma jornada que define a história de um personagem que busca um sonho individual, mas que se vê às voltas com as tramas urdidas pela necessidade de socialização e sua consequente adaptação a uma realidade social. O próprio fato de se querer ser intelectual e artista numa época como a nossa é, de certa forma, caminhar contra a corrente.

A realidade social e política vai aparecendo no texto como uma espécie de concessão, de *iceberg* cuja ponta insiste em dizer sua palavra. Assim, a questão racial da África do Sul só aparece em pequenos, porém intensos comentários, como “Entre o branco e o negro existe um abismo fixo”

(COETZEE, 2005, p. 24) ou “Shaperville marcou o começo do fim do regime branco, o regime branco *cada vez mais desesperado*” (COETZEE, 2005, p. 52). Ou ainda quando comenta sobre a situação política que se intensifica na África do Sul, o que torna o seu retorno ainda menos desejável.

Há, nesse personagem, um intenso desejo de se tornar um europeu, um londrino, negando as suas raízes com as quais de certa forma também não se identifica. Assim, quando consegue um emprego na IBM, sente-se praticamente um londrino, amalgamado com este mundo que tanto deseja:

Apenas dois meses atrás, era um provinciano ignorante desembarcando na garoa das docas de Southampton. Agora, ali está, no coração da cidade de Londres, sem nada que o diferencie de outros funcionários de escritórios londrinos vestidos de terno preto, trocando opiniões sobre assuntos cotidianos com um londrino puro-sangue. (COETZEE, 2005, p. 59)

Seu mundo é sul-africano, mas é uma figura tezziana entremundos, ou seja, não se adapta ao seu lugar, porque simplesmente não tem lugar. Assim, é um estrangeiro em seu próprio país e um estrangeiro que quer ser londrino a todo custo, nem que isso signifique negar as suas raízes. Quando começa a escrever uma história, deplora o fato de perceber que escreveu sobre um personagem sul-africano e tenta negar o seu passado:

A história se passa na África do Sul. Ele se inquieta por ver que ainda está escrevendo sobre a África do Sul. Preferiria deixar para trás seu eu sul-africano, como deixou para trás a própria África do Sul. A África do Sul foi um mau começo, uma desvantagem. (COETZEE, 2005, p. 70)

Essa negação às vezes alcança um tom quase dramático quando da escolha da imagens para falar sobre ela: “A África do Sul é como um albatroz em torno do seu pescoço. Quer que seja removido, não importa como, para que possa começar a respirar.” (COETZEE, 2005, p. 112) Ou então: “A África do Sul é uma ferida dentro dele. Quanto tempo mais até a ferida parar de sangrar?” (COETZEE, 2005, p. 129).

Nesse sentido, talvez valha a comparação entre os personagens tezzianos e coetzianos: são praticamente todos intelectuais, professores ou artistas. No caso de Coetzee, temos os intelectuais de *Elizabeth Costello*, o professor de *Desonra*, o intelectual da trilogia *Infância*, *Juventude* e *Verão* ou

de *O mestre de Petersburgo*. Um intelectual é uma figura estrangeira em sua própria pátria, na medida em que não consegue abstrair o fato de se sentir diferente das outras pessoas, com uma percepção diferente em relação ao mundo, sabendo-se munido dessa percepção. Um intelectual é, sobretudo, alguém que não consegue deixar de pensar e refletir sobre o seu mundo, o que justamente o diferencia da maioria das outras pessoas, que certamente também fazem reflexões semelhantes, mas que raramente têm a oportunidade de escrever e verbalizar sobre isso, principalmente de forma artística.

Ainda na esteira das comparações, assim como Tezza, Coetzee apresenta-nos uma narração em que o que interessa são as reflexões, as discussões, pouco espaço sobrando para descrições. Se vemos a Londres mostrada por Coetzee não é a que vamos perceber por meio de qualquer descrição do cenário, mas do comportamento dos colegas e amantes do nosso personagem. Se a África do Sul que em *Infância* ainda tinha alguma carnadura física, agora, em *Juventude*, ela é pura memória, reflexão, questionamento.

Talvez uma outra aproximação seja o fato de que Tezza, assim como Coetzee, não coloca em evidência em seus textos a figura do pobre, da classe operária, por exemplo. Assim também teremos os personagens de Coetzee. Em *Juventude*, o personagem principal mostra todo o seu desconforto diante da possibilidade de ter de conviver com gente que não seja da classe operária, com quem não consegue se identificar: “Quanto à classe operária, ele não tem nada a ver com sua recreação, mal pode entender a sua fala, nunca percebeu o menor gesto de boas-vindas da parte dela.” (COETZEE, 2005, p. 114)

Outro elemento importante dessa comparação entre os dois escritores é o fato de ambos terem sido bastante cruéis consigo mesmos, no sentido de não hesitarem em mostrar o lado obscuro e negativo de suas existências.

A preocupação de Coetzee com a identidade, que está tão ligada à sua origem sul-africana, ainda que vivendo em Londres, mas que perpassa outras questões, como a cultural, a social e mesmo a política, alcança, em *Juventude*, seu ponto máximo no final do livro. Trabalhando longe de Londres (o seu sonho era justamente ir para Londres para poder conviver com o mundo cultural londrino), vai cada vez mais se adaptando às exigências de seu novo trabalho, cada vez mais voltado a fórmulas matemáticas e estatísticas. Sente a poesia fugir de si. Ao mesmo tempo, começa a usar óculos e começa a enxergar-se

diferente de si mesmo. Citando Baudelaire, comenta sobre a questão da identidade: “Acabamos ficando parecidos com nosso eu ideal, diz Baudelaire. O rosto com que nascemos é aos poucos dominado pelo rosto desejado, o rosto de nossos sonhos secretos.” (COETZEE, 2005, p. 169)

Conclusão

É durante esse regresso, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com passos pesados e reguladores de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa é a hora da consciência.

(CAMUS, 2005, p. 139)

Se alguma vez Sísifo praticasse algumas embaixadinhas com a pedra, se jogasse futebol, por exemplo, saberia que depende muito de como a bola chega até nós o chute que escolheremos: se um três dedos, se uma bicuda, se o leve toque de uma chaleira, a manha da bola entre as pernas do adversário, a verdade é que tudo depende do jeito como a bola sobrará quicando na área. Isso significa que provavelmente de muito pouco serviria o conceito de exotopia para analisar Mia Couto ou Dalton Trevisan, por exemplo. É como pensar em aplicar o conceito de polifonia bakhtiniana em toda e qualquer obra que se nos apareça pela frente. É nesse sentido muito particular que buscamos explorar o conceito de exotopia, sem nenhuma outra intenção que não a de tentar criar um olhar diferenciado, mas nem por isso universal ou totalizante ou impregnado de qualquer pretensão de se tornar uma fórmula mecânica de se analisar textos.

Além disso, ao se tentar um breve panorama sobre esse conceito aplicado à obra de Tezza, não se tratou, portanto, de se buscar um marco inicial qualquer, até porque essa busca obsessiva (quicá tranquilizadora) por uma origem da questão (Tostines é fresquinho porque vende mais ou vende mais porque é fresquinho?), saga de ovos e galinhas, popohl vuh do país das últimas coisas, parece também pressupor uma história linear, um começo absoluto num mundo literário tezziano em que possamos isolar e segmentar o texto em pequenas poças de acontecimentos, sem a menor objeção das

intersecções, sem a mínima mácula do diálogo entre o inusitado das surpresas que o texto nos oferece e os projetos que às vezes só nós ilusoriamente enxergamos. Não parece haver, portanto, uma fonte inicial, um marco propício, um botão de *start* em algum lugar que ignoramos, um “abra aqui” perdido no canto da página, a fonte inaugural, o áureo *beginning*, chave das chaves, até porque estamos pensando o texto como um grande enunciado, no sentido que Bakhtin e Foucault lhe atribuem, ou seja, como uma unidade da comunicação verbal, determinada pela alternância dos interlocutores, pensada num sentido mais amplo de uma obra que se insere num grande fluxo histórico, engastado e comprometido até o pescoço com todas as contradições e tensões próprias de uma obra, a qual, no dizer de Bakhtin,

(...) é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo, a obra está separada das outras pela fronteira absoluta da alternância dos sujeitos falantes. (BAKHTIN, 1992, p. 298)

Feitas essas ressalvas, é importante dizer que consideramos a noção de exotopia, em graus diferentes, como utilizada por Tezza, a partir de *Trapo*, ao longo de todos os seus romances e acreditamos que essa pode ser uma maneira produtiva de se pensar a obra do autor de *O filho eterno*. Essa abordagem tornou nosso trabalho um tanto minimalista, o que era de certa forma nossa proposta: escarafunchar o conceito de exotopia, explorando-lhe suas matizes, expondo suas limitações, tentando delimitar-lhe um percurso, mas sempre de olho no projeto inicial, ou seja, apostar na ideia de que esse conceito pode ser boa forma de se aproximar de Cristovão Tezza, especificamente de *O filho eterno*.

Para isso, nos pareceu muito natural que percorrêssemos a obra de Tezza em busca não de uma genealogia exata dessa concepção, mas, pelo menos, da maneira como esse conceito foi ganhando forma e evoluindo em seus livros, até para saber se era uma característica isolada de um determinado romance (no caso, *O filho eterno*) ou se poderíamos apostar mais alto para saber se expandiríamos nosso projeto para os outros textos tezzianos, percorrendo-lhe o sentido e as suas possíveis utilizações.

Ao tentarmos explorar o conceito de exotopia nos outros livros de Tezza, poderíamos incorrer no risco de o nosso texto parecer mais monocórdico do que deveria, mas ganharíamos pela abordagem de conjunto e pelo que efetivamente teríamos a dizer sobre a obra, abrangendo mais pontos.

Em *Trapo*, como vimos, temos a ideia de exotopia ainda usada ocasionalmente, mas já como um bom potencial de recurso utilizado por Tezza ao longo de seus outros romances. O professor Manuel, ao lentamente adentrar-se na vida de Paulo Trapo, começa a ver-se naquele personagem póstumo. Coloca-se no lugar de Trapo, que lhe revela a mediocridade da existência que ele, Manuel, levava e levou a vida inteira. A comparação é reveladora para o velho professor na medida em que ele começa a ver a si próprio como alguém que não fez o que Trapo fez, não se arriscou como Trapo se arriscou nem talvez tenha sido tão honesto consigo mesmo como Trapo o foi. Manuel também tenta se ver pelos olhos de Isolda, que lhe oferece um excelente referencial contrapontístico em relação ao mundo (tão isolado quanto o de Trapo) a que ele pertence. O pai de Trapo também se vê pelos olhos do filho, que postumamente lhe oferece uma oportunidade de ver-se exotopicamente.

Temos, em *Trapo*, portanto, o que chamaremos de uma (primeira?) utilização dessa preocupação com o olhar do outro e algumas tentativas de exotopia, que se traduzem numa busca por alteridade e num encontro com ela. A noção de exotopia parece, nesse caso, extraída do projeto global da obra, em que a preocupação com o olhar do outro, a presença de um narrador que está o tempo todo questionando e refletindo sobre o mundo e sobre si mesmo compõem o universo narrativo e ao mesmo tempo constituem os personagens, todos eles, a seu modo, reflexivos e ali colocados como contrapontos uns dos outros.

Em *Juliano Pavolini*, esse processo se aprofunda um pouco e já percebemos uma característica marcante dos personagens tezzianos: a constante observação dos personagens e narradores em relação ao olhar do outro. Os momentos de exotopia são sempre decorrentes dessa extrema preocupação que perpassa os personagens.

No caso específico de *Juliano Pavolini*, teremos um narrador que tenta conseguir um distanciamento exotópico a partir do qual aquilo que ele diz

produzirá algum sentido a ponto de servir também como forma de esclarecer para si mesmo a sua posição no mundo. É principalmente com Clara, a psicóloga que trata dele, que ele estará constantemente tentando criar esse movimento. Coloca-se no lugar de Clara para ver-se, para ver de si o que não consegue alcançar do seu lugar. O outro, em *Juliano Pavolini* — como será, mais tarde, a marca de *O filho eterno* — é quase sempre uma espécie de contraponto a partir do qual o narrador — uma superconsciência atenta ao menor detalhe, à menor modificação na face, nos movimentos, nas palavras do outro — se percebe.

É nesse livro que Tezza se vale do recurso do cinema como elemento exotópico, uma vez que o narrador diversas vezes se coloca como se estivesse representando uma cena no cinema, o que lhe serve para ver-se como um personagem, como Paulo já havia feito em *Trapo*, colocando-se como personagem de contos de fadas.

Uma outra novidade, que também será mais tarde empregada em outros livros, inclusive em *O filho eterno*, é o fato de se utilizar a noção de tempo como forma de se criar um distanciamento para ver-se como alguém diferente de si próprio, que é o que ocorre com Juliano, alguém que, ao final do livro, sente-se completamente modificado, ciente de ter passado por uma profunda transformação no próprio processo de verbalizar o seu problema, absolutamente autoconsciente de tudo o que praticou e de tudo o que sente ser.

Em *Aventuras provisórias*, a existência de um narrador que tenta abarcar e dar a última palavra a respeito de suas ações e pensamentos é a tônica desse livro e uma característica que só tenderá a se aprofundar nas outras obras até *O filho eterno*. A noção de exotopia, portanto, decorre novamente da aguda percepção de alteridade por parte do narrador: no caso específico, este terá no personagem Pablo seu contraponto exotópico cujo encontro causa quase sempre o reconhecimento de características do narrador, de suas limitações de descobertas em relação a si mesmo. No mesmo livro, ainda teremos essa mesma exotopia buscada e encontrada nos encontros que tem com Dóris e de Mara, duas mulheres que lhe servirão também de contraponto exotópico, sendo esta última uma psicóloga, a responsável por explicitar, como

um espelho, de forma clara, a condição do narrador, traduzindo-a em termos psicanalíticos.

Vai ficando evidente, na obra de Cristovão Tezza, a exploração da relação de alteridade, que ganha contornos muito interessantes ao se confrontar, como em *Aventuras provisórias*, mundos muito diferentes cultural e socialmente, o que ainda será tematizado em outros livros, como *Suavidade do vento* ou *Fantasma da infância*.

Em *Suavidade do vento*, temos novamente a ideia de um autor que se coloca como personagem de si mesmo, tentando retratar-se, pela escrita, como em *Juliano Pavolini* ou *Fantasma da Infância* ou o próprio Cristovão de *O filho eterno*. Assim, estamos diante de alguém que busca insistentemente ver a si próprio de forma distanciada, exotopicamente, e a literatura será usada como um elemento por meio do qual se buscará criar essa visão de si mesmo como um outro.

A percepção da alteridade aqui se fará de forma praticamente caricata, em que Matôzo se verá enredado pelo olhar do outro, visto, nesse caso, categoricamente como um olhar público, que lhe dá o tom do próprio olhar e da forma como se comportará diante dos outros, sendo responsável por todas as suas escolhas ou indecisões, refém desse olhar de quem ele busca uma aceitação, mas sempre deslocado em relação ao espaço que ocupa, não satisfeito com a própria imagem, como também notamos nos outros livros de Tezza.

A exotopia aqui se confunde com a própria busca por uma identidade e pelo reconhecimento do outro. A consciência da alteridade, a partir desse livro, passa a ser praticamente a tônica do trabalho de Tezza. Para se ter uma ideia disso, basta observar o que ocorre em *O Fantasma da infância*, em que essa alteridade passa a ser o motor essencial da narrativa e uma das formas de se enquadrar a sua análise. A exotopia, nesse livro, é uma consequência do contato entre mundos distintos, agora visualizados em toda a sua dimensão social (o contato com alguém muito mais pobre e com alguém muito mais rico), o que enriquece e potencializa essa diferença e a forma como se vai explorá-la.

O narrador tezziano torna-se agora definitivamente um verdadeiro homem do subsolo dostoievskiano, cuja consciência está sempre em busca do ver-se pelo olhar do outro.

Ainda nesse livro percebemos que aquela ideia de consciências que se interiluminam, que já tinha sido esboçada em *Trapo*, mas ainda de forma muito simples, agora adquire um matiz muito forte e vai ganhando a dimensão de um retrato plural do narrador, que passa a ser multiplicado pelo olhar que empresta aos outros personagens, criando um verdadeiro estranhamento em relação a si próprio (é o caso do olhar de Laura ou de Odair, que completam e criam um estranhamento em relação à imagem que se vai compondo do narrador). Esse caleidoscópio labiríntico narrativo, como vimos, foi o *leitmotiv* de *O fotógrafo*.

Em *Uma noite em Curitiba*, a ideia de diferença e alteridade é explorada pela oposição entre as visões de mundo do pai e do filho, e a busca por exotopia se mantém, principalmente por parte do professor Renan e de Sara. Ele tenta organizar seu olhar a partir das cartas que escreve para Sara, recuperadas pelo filho. Sara funcionou para o pai como uma psicanalista, fazendo intervenções profundas na vida do professor Renan, que descobria muito de si mesmo pelo olhar da amiga.

O professor tem uma verdadeira obsessão por tentar ver-se e traduzir-se, explicar cada milímetro do que sua memória retém. Começamos a ver aqui, nesse livro, a explicitação dessa necessidade de ver-se e explicar-se pelo olhar do outro, ou, pelo menos, um olhar diferenciado, que o faça sentir-se um outro em relação a si mesmo. O narrador praticamente apresenta a teoria bakhtiniana sobre a limitação de nosso olhar, com o qual não somos capazes de apreendermos a nós mesmos, mostrando-nos que só o outro pode conter a nós com seu olhar. Essa explicitação com a preocupação do olhar e a utilização de um linguajar que faz uso de uma terminologia e de uma conceituação que o aproximam das ideias de Bakhtin começaram a aparecer mais nos livros de Tezza a partir desse momento.

Em *Breve espaço entre a cor e a sombra*, temos um narrador também muito preocupado com o olhar do outro, mostrando que representamos um papel, sempre atentos ao olhar que os outros têm em relação a nós, mas aqui temos a preocupação com a alteridade traduzida com a de um olhar, que torna refém todos os outros sentidos. Uma das diferenças que parecem ficar evidentes é a da explicitação desse sentido. Se, antes, tínhamos apenas alguém olhando ou preocupado com isso, agora temos alguém explicando e traduzindo esse olhar por meio de palavras, ou seja, não há apenas alguém

que olha, mas um olhar que olha e observa. Essa é talvez uma das grandes novidades de Tezza a partir de agora: há uma certa metalinguagem presente, que se compraz em dizer sobre o que olha, tentando não deixar espaço para uma última palavra, uma vez que já prevista pela teoria que perpassará os textos a partir de então.

Essa *teoria* do olhar que se reflete no texto também acompanhará Tezza no seu próximo livro, *O fotógrafo*, livro que espelhará muitas das ideias que poderíamos associar ou aproximar de uma teoria da literatura ligada ao estudo de Bakhtin.

A exposição e contraposição das diferenças, balizadas pela preocupação com a alteridade, também ficarão evidentes aqui, em que personagens que vivem muito próximos uns dos outros têm suas vidas entrelaçadas num conjunto tratado pelo romancista numa espécie de jogo de imagens que se interiluminam exotopicamente: sabemos muito de um pelo olhar do outro.

Em *O fotógrafo*, o conceito de olhar se expande ao ponto da tentativa de radiografia do pensamento do outro, buscando expor as engrenagens de funcionamento do próprio pensamento alheio. Nesse trajeto, Tezza acaba se valendo de toda uma teorização que muito o aproxima das ideias de Bakhtin, na medida em que apresenta as pessoas como verdadeiros compósitos de vozes sociais, as quais estão sempre vindo à tona, mesmo que às vezes não nos apercebamos disso.

Fazendo uso da ideia básica de fotógrafo, Tezza nos mostra a figura de alguém que acaba por desempenhar justamente a maior função de criar exotopia, ao nos revelar aquilo não temos a possibilidade de ver-nos em nós mesmos. Mas é também esse mesmo fotógrafo que vai se ver revelado em diversos momentos pelo olhar dos outros e ele sabe que depende do olhar dos outros para perceber a si mesmo.

É em *O fotógrafo* que melhor a teoria da exotopia parece funcionar dentre os livros até aqui elencados. É aqui que ocorre uma verdadeira fusão entre as situações em que o personagem está envolvido em alguma tentativa de criação de empatia, de posicionamento do olhar do outro. O ver e a tentativa de estar-se vendo se fundem na mesma busca.

Em *O filho eterno*, o filho do personagem-escritor é, para este, um espelho em que lentamente se percebe: há muito mais semelhanças entre a sua vida fechada, enclausurada e autista e a vida de seu filho.

Quase todas as situações são mostradas como mais uma oportunidade de o personagem ver-se em meio a tantos outros e observar-se entre eles como alguém que descobre uma condição, uma situação, aumentando em muito a consciência de si mesmo em meio aos outros.

Nesse livro, percebemos que o filho do personagem-escritor passa a ser para este o maior elemento exotópico, pois é a partir dessa constante comparação que ele vai descobrindo muito do que ele mesmo é: o mesmo enclausuramento, o mesmo autismo comportamental, o mesmo deslocamento, o mesmo estar à margem do mundo, o mesmo solipsismo, especularmente observado e descoberto constantemente pela presença do filho, em comparação a este.

O diálogo com a teoria bakhtiniana e mesmo com um vocabulário que se aproxima muito do mestre russo se fazem presentes aqui de forma bem explícita, como quando o narrador chama a atenção para o fato de o personagem-escritor não ter condições de abranger a si próprio e à sua existência, ou seja, não ter condições de assumir um olhar exotópico a não ser pela experiência do contato, do tempo e da percepção que só um outro lhe poderá fornecer.

Assim como já tematizado em *O fotógrafo*, o equilibrar-se na corda bamba da existência que se quer vivida e observada ao mesmo tempo, entre ser aquele que vive e aquele que observa o que vive é um dos motes pirandellícos do texto, que também ecoam as reflexões bakhtinianas, mostradas aqui praticamente como a própria condição de quem escreve, mas principalmente a de quem faz de si próprio o objeto de seu ofício.

Isso faz lembrar o momento em que Vitangelo Moscarda, o protagonista de *Um, nenhum, cem mil*, de Pirandello, comenta com a personagem Anna Rosa, quando esta lhe mostra umas fotografias, que todas as imagens ali estavam mortas, o que chocou a mulher:

— *Por que mortas, se eu estou aqui, viva?*

— Ah, a senhora, sim, porque agora não está se vendo. Mas, quando estava diante do espelho, no instante em que se via, não estava mais viva.

— E por quê?

— Porque para se ver é preciso fechar a vida em um átimo. Como diante de uma máquina fotográfica. A senhora assume uma pose. E posar é como se tornar uma estátua por um momento. A vida se move continuamente e nunca pode ver a si mesma. (PIRANDELLO, 2001, p. 199)

Essa interligação entre a obra de Tezza e a obra de Bakhtin não se faz por acaso e também não é a tônica do trabalho de Tezza, mas é importante frisar que Cristovão Tezza é um estudioso especialista na obra de Bakhtin, tendo defendido seu doutorado na USP em 2002 sobre esse autor, o que resultou, mais tarde, na publicação de um livro (já citado neste trabalho), chamado *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003), em que Tezza aborda e discute longamente sobre a teoria da prosaística em Bakhtin, uma das questões fulcrais da obra de Bakhtin. A partir do contraponto em relação ao contexto do Formalismo Russo, sobre cujas tendências e ideias Tezza fará uma longa apresentação histórica, discutindo os principais autores desse movimento, ele apresenta a hipótese de Bakhtin sobre os limites entre a prosa e a poesia e sobre as decorrências dessa visão para a criação de uma prosaística.

Tezza trabalha com este autor desde a década de 1980, tendo organizado e participado, desde lá, da publicação de várias coletâneas sobre a obra de Bakhtin, como é o caso de *Uma introdução a Bakhtin* (org. Carlos Alberto Faraco, 1988, Curitiba/PR: Editora Hatier), *Diálogos com Bakhtin* (org. de Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza e Gilberto de Castro, 1996, Curitiba/PR: Editora UFPR), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido* (Org. Beth BRAIT, Campinas: Editora da Unicamp, 2001) *Bakhtin & His Intellectual Ambience* (Org. B. ZILKO. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2002), *Bakhtin: outros conceitos-chave* (Org. Beth Brait, 2006, São Paulo: Editora Contexto), *Vinte Ensaio sobre Mikhail Bakhtin* (Org. Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza e Gilberto de Castro, 2006, Petrópolis/RJ: Editora Vozes), além da publicação de vários ensaios e artigos sobre Bakhtin em revistas e jornais e da participação em Congressos e Seminários sobre Bakhtin.

Portanto, diante desse histórico incontestável de convivência com as ideias do mestre russo, passa a ser obviedade dizer que Tezza às vezes dialoga com esse autor tanto de forma direta, como tentamos mostrar aqui apontando para passagens com ideias tipicamente bakhtinianas, quanto de forma mais global, quando em relação à própria consistência e criação romanesca, em que Tezza também dialoga com Bakhtin.

Dizer que há diálogo entre Tezza e Bakhtin nada tem a ver com a ideia de qualquer que seja o decalque ou a mera noção de “influência” deste em relação àquele, mas simplesmente apontamos para uma das vozes predominantes, entre tantas outras, com que Tezza dialoga ao criar a sua obra.

Em entrevista recente, Tezza revelou que precisou de dez anos para amadurecer *O filho eterno*, cujo tema lhe parecia muito mais uma espécie de “antitema literário”. Comentando sobre isso ao suplemento cultural do Jornal *A Tarde*, em 31/01/2009, Tezza nos mostra que esse equilíbrio entre viver e ver-se vivendo foi praticamente um dos pilares de sua preocupação ao escrever o livro:

A ideia de escrever sobre o tema de um pai com filho especial só começou a entrar na minha cabeça há uns quatro ou cinco anos. Era uma espécie de tabu para mim, um buraco negro temático na minha vida. Talvez nem tanto pelo medo da exposição pública, mas pelo receio do peso do tema mesmo, que poderia me fazer escorregar para a autoajuda, a literatura edificante ou apenas o derramamento emocional pela confissão. Esse problema foi vencido pela convicção de que eu não poderia passar o resto da minha vida sem escrever sobre o fato mais impactante que me aconteceu, depois da morte do meu pai, nos meus 7 anos. Tecnicamente, eu tive de me afastar do personagem, vê-lo de fora e de longe. A ficção me deu essa arma.

Não nos preocupamos, em nosso trabalho, em tentar aproximações maiores entre a obra de Cristovão Tezza e a sua vida, mesmo sabendo que o livro que escolhemos para trabalhar tem muito de autobiográfico. Não o fizemos tanto por limitações que esse tipo de trabalho imporia, quanto pelo tipo de conclusões que essa abordagem acabaria por reivindicar. Consideramos muito interessante essa forma de pensar a obra, mas não foi a ideia do nosso trabalho. Optamos por justificar essa escolha pela ideia proposta por Bakhtin, que claramente separa autor-criador de autor biográfico, autor-homem:

Não procuramos negar totalmente o valor das eventuais confrontações, que podem ser eficazes, entre as respectivas biografias do autor e do herói, entre suas visões do mundo -- em se tratando de história da literatura ou de estética --, denunciaremos simplesmente o procedimento puramente factual, desprovido de qualquer princípio, tal como é praticado atualmente, baseado na confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida, com total ignorância do princípio criador existente na relação do autor com o herói. Daí resulta, de um lado, a ignorância e a distorção da pessoa ética, biográfica, do autor, e, do outro lado, uma incompreensão geral do todo constituído pela obra e o autor.” (BAKHTIN, 1992, p. 31)

Assim, durante nossa exposição, vez ou outra fizemos algumas aproximações entre vida e obra, mas sem a menor intenção de esgotar ou de ver nelas algum tipo de interpretação privilegiada que pudesse se colar à biografia do autor.

Parece mesmo que bem lá no fundo reside um certo receio de ter de fazer afirmações (sequer com a intenção de serem peremptórias...) sobre o que seria a própria realidade do mundo de Tezza, sobre o qual sabemos muito e tão pouco ao mesmo tempo, uma vez que quando começamos por dizer, por exemplo, que “a realidade da qual falaremos é”, não nos furtamos de nos perguntar o que seria essa realidade, sobre a qual sabemos ou pela versão tezziana ou de alguém que dirá algo a respeito dele. Seriam os dados que temos sobre a mesa, a quantidade de gráficos que povoaria nosso trabalho, a multidão de elementos estatísticos a nos cobrar um olhar positivo sobre a realidade inescapável, o número de horas gravadas de testemunhas que conversaram ou conviveram com Tezza? Mas o que seria essa realidade? Quem sabe as imagens que a CNN nos mostra sobre uma guerra algures, o olho esgazeado do William Bonner no *prompt* do telejornal, a foto da última chacina em algum lugar, o guarda-pó impecável do Omo total do cientista vendendo detergentes, a informação de que um homem chamado Cristovão Tezza, ao contrário do que dizia em seu livro, não telefonou de um telefone público, mas da sua própria casa quando seu filho se perdeu? Onde a realidade, pura e cristalina, para ser colhida como neutra informação, sem a mácula pegajosa da interpretação? E como, chafurdados no óbvio dessas interpretações, lançar um olhar diferenciado sobre essa “realidade” que vai

tomando forma à medida que a construímos e a percebemos e, nesse trajeto, nos imiscuimos num *affair* concupiscente? Foucault já nos avisava desse perigo da ilusão de se querer fazer uma tradução direta da verdade pelos fatos que se observa:

(...) não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Mas esta dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações (FOUCAULT, 2000, p. 51)

Nesse sentido, parece que teremos de justificar o nosso trabalho como algo entre a dissertação e o ensaio: nem as certezas possíveis da primeira, nem as possibilidades de verdade do segundo. Peter Burke, comentando sobre os motivos que levaram Montaigne a escolher a forma de ensaio, aposta na ideia de que talvez este quisesse

(...) arrancar seus leitores de suas confortáveis conjeturas sobre o mundo, porque pensava que a certeza era impossível e que todos nós, filósofos inclusive, somos incapazes de alcançar qualquer conclusão firme. Convicções provisórias Assim, todas as nossas convicções são provisórias, todos os nossos escritos são uma forma de pensar em voz alta, todas as nossas figuras mentais são esboços carentes de infinita modificação.²⁰

Talvez mais do que a descrição do que fizemos, o que gostaríamos de ter feito está bem colocado por Max Bense, citado por Adorno:

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever. (ADORNO, 1994, p. 180)

²⁰ “Um ensaio sobre ensaios” - Peter Burke - Folha de São Paulo - 13/5/2001

No nosso caso, quando muito

*(...) uma expressão de opinião que não se baseia em pensamento rigoroso nem pesquisa extensiva, uma discussão de um tópico que pode parecer trivial, um estudo fácil de ler e também fácil de escrever, produzido para uma determinada ocasião, como uma coluna de jornal, sem muita esperança de ser lembrado uma semana mais tarde.*²¹

Galicismos à parte, a verdade é que o nosso trabalho se fez como uma tentativa, como uma busca, como uma “aprendizagem da não ingenuidade”, como queria Antoine Compagnon, em *O demônio da literatura*, com uma única certeza encalacrada (e mesmo assim praticamente uma sensação): há muito ainda o que se dizer sobre a obra de Cristovão Tezza e não será nosso o papel de bater o martelo, “passar a régua”, impor um ponto final, mas apenas apontar uma possibilidade de leitura muito plausível: “Examinar dragões, não domesticá-los ou abominá-los, nem afogá-los em barris de teoria” (GEERTZ, 2001), como queria Clifford Geertz

Às vezes, a paixão que nutrimos por aquilo que lemos é tão grande que nos sentimos tentados a preguiçosamente apenas editar as muitas anotações e excertos dos autores por que percorremos e por quem nos encantamos. Não uma colcha de retalhos, um amontoado incoerente de observações plausíveis, mas o recorte honesto e apaixonado de um caminho percorrido, sem sequer a omissão dos atalhos, dos desvios, dos descaminhos que tivemos que conhecer, os becos sem saída, os sustos, os erros, os labirintos, as trilhas inexatas, nem sempre precavidos da mais remota garantia de retorno. Lá no fundo, uma vontade de compartilhar as nossas descobertas. George Steiner, por exemplo, nos lembra que

Grandes obras de arte nos arrebatam como tempestades, escancarando as portas de nossa percepção, pressionando a arquitetura de nossas crenças com seus poderes transformadores. Procuramos registrar esse impacto, colocar em nova ordem nossa casa estremecida. Através de algum instinto primário de comunhão, buscamos passar aos outros a qualidade e a força de nossa experiência. Gostaríamos de persuadi-los a se abrirem para ela. Dessa tentativa de persuasão se originaram as intuições mais verdadeiras da crítica. (STEINER, 2006, p. 1)

²¹ idem

E tudo isso para só então pensar o óbvio, como quem chafurda em busca de um caranguejo (andar para trás, quem sabe uma falsa atitude defensiva, uma armadura, as múltiplas tocas). Diante de nós, o óbvio de Colombo. Las Casas aqui cairia muito bem:

É uma maravilha ver como, quando um homem deseja muito algo e se agarra firmemente a isso [como um caranguejo] em sua imaginação, tem a impressão, a todo momento, de que tudo aquilo que ouve e vê testemunha a favor dessa coisa (TODOROV, 1993, p. 22).

Para ilustrar as palavras de Las Casas, basta lembramos Todorov, que conta a respeito de Colombo e de como este (menino que caça passarinho, só vê passarinho), procurando a localização de terra firme, registrou no seu diário: “Esta ilha Hispaniola (Haiti) e a outra ilha, Yamaye (Jamaica), estão a somente dez dias de canoa da terra firme, o que pode significar de sessenta a setenta léguas, e lá as gentes se vestem” (6.1.1493). Colombo crê firmemente que a ilha de Cuba é uma parte do continente (que ele pensava ser da Ásia) e resolve eliminar qualquer informação que possa lhe provar o contrário. Todos os índios encontrados por Colombo lhe diziam da natureza insular dessa terra (ou seja, Cuba). Colombo, percebendo que a informação não lhe convinha, recusava a qualidade de seus informantes:

E como são homens bestiais e que pensam que o mundo inteiro é uma ilha, e que nem sabem o que é um continente, e não possuem nem cartas nem documentos antigos, e só encontram prazer em comer e estar com as mulheres [sic], disseram que era uma ilha... (Bernaldez, transcrevendo o diário da segunda viagem). (TODOROV, 1993, p. 23)

Esperamos que não tenhamos incorrido muito nesse erro. Nesse momento, guardamos, porém, por trás de todo o discurso questionador das certitudes e dos determinismos empobrecedores, uma singela certeza: a de que todo trabalho de pesquisa precisa muito do olhar do outro para se ver, para poder seguir adiante, daí este texto ter também, como uma de suas mais honestas finalidades, uma busca por exotopia. Mesmo que fôssemos o melhor dos copistas de nós mesmos, um gênio da holografia caligráfica de nós próprios, o mestre do museu de cera das letras mais íntimas, as mesmas palavras, as mesmas vírgulas pierremenárdicas do que escrevemos, ainda

assim, nenhuma garantia sequer de um só passo adiante do próprio nariz, o olho limitante e limitado enclausurado nos seus próprios voos. É o fato de o outro ser um outro que ajudará a iluminar-nos. Como bem Clark/Holquist interpretaram as ideias de Bakhtin ao descrever o movimento de exotopia:

O modo como eu crio a mim mesmo é por meio de uma busca: eu saio de encontro ao outro para voltar com um self. Eu 'vivo na' consciência de um outro; eu vejo o mundo através dos olhos desse outro. Mas não devo jamais fundir-me inteiramente com essa versão das coisas, pois quanto maior for o meu êxito em fazê-lo, tanto mais serei presa das limitações do horizonte do outro. A fusão completa (uma Aufhebung dialética), mesmo que fosse possível, impossibilitaria a diferença indispensável ao diálogo. Quando eu tiver investigado a consciência de outrem de maneira tão cabal quanto posso, encontrar-me-ei dentro de seu horizonte, e aquilo que ele não pode ver eu serei incapaz de ver. Assim, um segundo passo necessário para mim é retornar ao meu próprio horizonte, onde me é dado perceber o outro não unicamente na forma daquilo que ele mesmo está vendo ao olhar para fora de si, não apenas a partir de seus olhos, mas também dos meus próprios. (CLARK & HOLQUIST, 1998, p. 102)

E eis Sísifo, portanto, voltando-se lentamente para observar a pedra rolando montanha abaixo. Ei-lo, nu e sem álibis na existência, responsável por si mesmo, pelo texto pétreo que vem formulando, há tanto tempo, em busca de exotopia. Do lugar que ocupa, do tempo que habita, só ele consegue ver o mundo como vê, e essa provavelmente será uma de suas contribuições no diálogo que possivelmente manterá com aqueles que encontrar pelo caminho. Se, entre os tantos atalhos que tentou para empurrar essa pedra montanha acima, acabou se perdendo e errando o caminho, não lhe poderão retirar os deuses a possibilidade de ter descoberto outras trilhas ou mesmo ter se embevecido com as muitas outras paisagens que avistou e conheceu em seu errar. Definitivamente, Sísifo não é mais o mesmo.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". In: COHN, G.(org). São Paulo: Ática, 1994. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Toward a Philosophy of the Act*. University of Texas Press, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland. *S/Z*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica*. in COSTA LIMA, Luís da (org.). *Teoria da Cultura de Massas*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BERNARD-DONALS, Michael F. *Mikhail Bakhtin: between Phenomenology and Marxism*, Cambridge University Press, 1994
- BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006
- BRECHT, Bertolt. *Obras completas*. in www.livroparatodos.bertoltbrecht.net Acesso em 25 jan 2010.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*, Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COETZEE, J. M.. *Infância*, São Paulo: 2005.
- COETZEE, J. M.. *Juventude*, São Paulo 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix, *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EMERSON, Caryl, in *New Literary History* 27.1 (1996) 107-126 Keeping the Self Intact During the Culture Wars: A Centennial Essay for Mikhail Bakhtin

FARACO, Carlos Alberto & TEZZA, Cristovão & CASTRO, Gilberto (org.) *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth (1996). *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo.

HIRSCHKOP, Ken & SHEPHERD, David. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester/UK: Manchester University Press, 2001.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*, Petrópolis/RJ: Vozes, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. *Rethinking Bakhtin: extensions and challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989.

MURAKAMI, Haruki. *Minha querida Sputnik*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich, “Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida”. IN *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun e tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Editora Victor Civita, 1974

NAIPAUL, V. S. *Os mímicos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1967.

- OE, Kenzaburo. *Uma questão pessoal*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum, cem mil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- PONTIGGIA, Giuseppe. *Nascer duas vezes*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas/SP: 1991.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski*, São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TERZANI, Tiziano. *Um adivinho me disse*. São Paulo: Globo, 2005.
- TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- TEZZA, Cristovão. *A cidade inventada*. Curitiba: Coeditora, 1980.
- TEZZA, Cristovão. *Aventuras provisórias*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- TEZZA, Cristovão. *Breve espaço entre a cor e a sombra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavolini*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002
- TEZZA, Cristovão. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- TEZZA, Cristovão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- TEZZA, Cristovão. *Trapo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- TODOROV, Tzvetan, *A conquista da América*, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VERNETTE, Jean. *Paraboles d'orient et d'occident*. Paris: Droguet Ardant, 1993.

WOODWARD, Kathryn (ed.) *Identity and Diference*. London: Sage Publications, 1997